JMAGO

ZEITSCHRIFT FÜR ANWENDUNG DER PSYCHOANALYSE AUF DIE GEISTESWISSENSCHAFTEN

HERAUSGEGEBEN VON

PROF. DR. SIGM. FREUD

REDIGIERT VON

DR. OTTO RANK u. DR. HANNS SACHS

II. JAHRGANG / 1913
HEFT 3 / / JUNI



1913
HUGO HELLER & CIE
LEIPZIG u. WIEN · I · BAUERNMARKT 3

Der über Erwarten günstige Erfolg des abgelaufenen ersten Jahrgangs hat uns vor allem des Interesses Jener versichert, an die sich die Zeitschrift zunächst wandte, nicht minder aber die Hoffnung bestätigt, daß auch weitere Kreise an den Problemen und Ergebnissen unserer jungen Wissenschaft Anteil nehmen werden; endlich hat uns die rege Mitarbeit der Vertreter verschiedener Fachgebiete das Bewußtsein gegeben, daß unser Unternehmen auch imstande war, der Anregung geistiger Produktionstätigkeit zu dienen.

Die reiche und vielseitige Arbeit des abgelaufenen Jahrgangs zeigt die Inhaltsübersicht und wir dürfen hoffen, mit der Festhaltung und Ausgestaltung unseres Programms auch unseren Erfolg sichern und steigern zu können.

Soweit es durchführbar ist, sollen alle jene Zweige der Geisteswissenschaften, für die die Psychoanalyse Bedeutung gewonnen hat, zu Wort kommen; auch soll weiterhin neben Sonderproblemen der Individualpsychologie besonders die Völkerpsychologie einen breiten Raum einnehmen, die ja am deutlichsten den Wert und die Fruchtbarkeit der am Einzelnen gewonnenen Seelenkenntnis erweist.

ÄSTHETIK, LITERATURGESCHICHTE, PHILOLOGIE, PÄDAGOGIK, MORALTHEORIE, KULTUR- UND RELIGIONSGESCHICHTE, ETHNOGRAPHIE UND FOLKLORE, die im I. Jahrgang bereits vertreten waren, sollen sorgfältig weiter gepflegt werden; andere Wissenschaften, besonders die MYTHENFORSCHUNG, dann auch PHILOSOPHIE und METAPHYSIK, soweit sie einer psychologischen Betrachtungsweise zugänglich sind, werden hinzukommen, so daß jeder, der an wissenschaftlicher Forschung Anteil nimmt, die Probleme, die ihn vorzüglich interessieren, unter neuen Gesichtspunkten behandelt finden wird. Die Einheitlichkeit wird durch die gemeinsame Beziehung zur Psychoanalyse gewahrt werden, durch die jedes Problem in neue Zusammenhänge eingefügt wird.

Für die REDAKTION bestimmte Zuschriften und Sendungen wollen an Dr. HANNS SACHS, Wien XIX/1, Peter-Jordangasse 76 adressiert werden.

»IMAGO« erscheint SECHSMAL jährlich im Gesamtumfang von etwa 36 Bogen und kann für M. 15.— = K 18.— pro Jahrgang durch jede gute Buchhandlung sowie direkt vom Verlage HUGO HELLER & CIE. in Wien I., Bauernmarkt 3 abonniert werden. Einzelne Hefte werden nicht abgegeben.

Auch wird ein GEMEINSAMES ABONNEMENT auf »IMAGO« und die »INTERNATIONALE ZEITSCHRIFT FÜR ÄRZTLICHE PSYCHOANALYSE« zum ermäßigten Gesamtjahrespreis von Mk. 30.— = K 36.— eröffnet.

Die wenigen noch verfügbaren Exemplare des abgeschlossenen I. Jahrgangs »IMAGO« werden im Preise erhöht, so daß der komplette I. Jahrgang nunmehr M. 18.— = K 21.60, gebunden M. 22.50 = K 27.— kostet.

IMAGO

ZEITSCHRIFT FÜR ANWENDUNG DER PSYCHO-ANALYSE AUF DIE GEISTESWISSENSCHAFTEN

HERAUSGEGEBEN VON PROF. DR. SIGM. FREUD

SCHRIFTLEITUNG:

II. 3. DR. OTTO RANK / DR. HANNS SACHS 1913

Das Motiv der Kästchenwahl.

Von SIGM. FREUD.

I.

Zwei Szenen aus Shakespeare, eine heitere und eine tragische, haben mir kürzlich den Anlaß zu einer kleinen Problemstellung und Lösung gegeben.

Die heitere ist die der Wahl des Freiers zwischen drei Kästchen im »Kaufmann von Venedig«. Die schöne und kluge Porzia ist durch den Willen ihres Vaters gebunden, nur den von ihren Bewerbern zum Mann zu nehmen, der von drei ihm vorgelegten Kästchen das richtige wählt. Die drei Kästchen sind von Gold, von Silber und von Blei; das richtige ist jenes, welches ihr Bildnis einschließt. Zwei Bewerber sind bereits erfolglos abgezogen, sie hatten Gold und Silber gewählt. Bassanio, der Dritte, entscheidet sich für das Blei; er gewinnt damit die Braut, deren Neigung ihm bereits vor der Schicksalsprobe gehört hat. Jeder der Freier hatte seine Entscheidung durch eine Rede motiviert, in welcher er das von ihm bevorzugte Metall anpries, während er die beiden anderen herabsetzte. Die schwerste Aufgabe war dabei dem glücklichen dritten Freier zugefallen; was er zur Verherrlichung des Bleis gegen Gold und Silber sagen kann, ist wenig und klingt gezwungen. Stünden wir in der psychoanalytischen Praxis vor solcher Rede, so würden wir hinter der unbefriedigenden Begründung geheimgehaltene Motive wittern.

Shakespeare hat das Orakel der Kästchenwahl nicht selbst erfunden, er nahm es aus einer Erzählung der »Gesta Romanorum«, in welcher ein Mädchen dieselbe Wahl vornimmt, um den Sohn des Kaisers zu gewinnen[1]. Auch hier ist das dritte Metall, das Blei, das Glückbringende. Es ist nicht schwer zu erraten, daß hier ein altes Motiv vorliegt, welches nach Deutung, Ableitung und Zurück-

[1] G. Brandes, William Shakespeare, 1896.

führung verlangt. Eine erste Vermutung, was wohl die Wahl zwischen Gold, Silber und Blei bedeuten möge, findet bald Bestätigung durch eine Äußerung von E. Stucken[1], der sich in weitausgreifendem Zusammenhang mit dem nämlichen Stoff beschäftigt. Er sagt: »Wer die drei Freier Porzias sind, erhellt aus dem, was sie wählen: Der Prinz von Marokko wählt den goldenen Kasten: er ist die Sonne; der Prinz von Arragon wählt den silbernen Kasten: er ist der Mond; Bassanio wählt den bleiernen Kasten: er ist der Sternenknabe.« Zur Unterstützung dieser Deutung zitiert er eine Episode aus dem estnischen Volksepos Kalewipoeg, in welcher die drei Freier unverkleidet als Sonnen-, Mond- und Sternenjüngling (»des Polarsterns ältestes Söhnchen«) auftreten und die Braut wiederum dem Dritten zufällt.

So führte also unser kleines Problem auf einen Astralmythus! Nur schade, daß wir mit dieser Aufklärung nicht zu Ende gekommen sind. Das Fragen setzt sich weiter fort, denn wir glauben nicht mit manchen Mythenforschern, daß die Mythen vom Himmel herabgelesen worden sind, vielmehr urteilen wir mit O. Rank[2], daß sie auf den Himmel projiziert wurden, nachdem sie anderswo unter rein menschlichen Bedingungen entstanden waren. Diesem menschlichen Inhalt gilt aber unser Interesse.

Fassen wir unseren Stoff nochmals ins Auge. Im estnischen Epos wie in der Erzählung der Gesta Romanorum handelt es sich um die Wahl eines Mädchens zwischen drei Freiern, in der Szene des »Kaufmann von Venedig« anscheinend um das nämliche, aber gleichzeitig tritt an dieser letzten Stelle etwas wie eine Umkehrung des Motivs auf: Ein Mann wählt zwischen drei — Kästchen. Wenn wir es mit einem Traum zu tun hätten, würden wir sofort daran denken, daß die Kästchen auch Frauen sind, Symbole des Wesentlichen an der Frau und darum der Frau selbst, wie Büchsen, Dosen, Schachteln, Körbe usw. Gestatten wir uns eine solche symbolische Ersetzung auch beim Mythus anzunehmen, so wird die Kästchenszene im »Kaufmann von Venedig« wirklich zur Umkehrung, die wir vermutet haben. Mit einem Ruck, wie er sonst nur im Märchen beschrieben wird, haben wir unserem Thema das astrale Gewand abgestreift und sehen nun, es behandelt ein menschliches Motiv, die Wahl eines Mannes zwischen drei Frauen.

Dasselbe ist aber der Inhalt einer anderen Szene Shakespeares in einem der erschütterndsten seiner Dramen, keine Brautwahl diesmal, aber doch durch so viel geheime Ähnlichkeiten mit der Kästchenwahl im »Kaufmann« verknüpft. Der alte König Lear beschließt noch bei Lebzeiten sein Reich unter seine drei Töchter zu verteilen, je nach Maßgabe der Liebe, die sie für ihn äußern. Die beiden älteren, Goneril und Regan, erschöpften sich in Beteue-

[1] Ed. Stucken, Astralmythen, p. 655, Leipzig 1907.

[2] O. Rank, Der Mythus von der Geburt des Helden, p. 8 fg., Wien und Leipzig 1909.

rungen und Anpreisungen ihrer Liebe, die dritte, Cordelia, weigert sich dessen. Er hätte diese unscheinbare, wortlose Liebe der Dritten erkennen und belohnen sollen, aber er verkennt sie, verstößt Cordelia und teilt das Reich unter die beiden anderen, zu seinem und zu aller Unheil. Ist das nicht wieder eine Szene der Wahl zwischen drei Frauen, von denen die jüngste die beste, die vorzüglichste ist?

Sofort fallen uns nun aus Mythus, Märchen und Dichtung andere Szenen ein, welche die nämliche Situation zum Inhalt haben: Der Hirte Paris hat die Wahl zwischen drei Göttinnen, von denen er die dritte zur Schönsten erklärt. Aschenputtel ist eine ebensolche Jüngste, die der Königssohn den beiden Älteren vorzieht, Psyche im Märchen des Apulejus ist die jüngste und schönste von drei Schwestern, Psyche, die einerseits als menschlich gewordene Aphrodite verehrt wird, anderseits von dieser Göttin behandelt wird wie Aschenputtel von ihrer Stiefmutter, einen vermischten Haufen von Samenkörnern schlichten soll und es mit Hilfe von kleinen Tieren (Tauben bei Aschenputtel, Ameisen bei Psyche) zustandebringt[1]. Wer sich weiter im Material umsehen wollte, würde gewiß noch andere Gestaltungen desselben Motivs mit Erhaltung derselben wesentlichen Züge auffinden können.

Begnügen wir uns mit Cordelia, Aphrodite, Aschenputtel und Psyche! Die drei Frauen, von denen die dritte die vorzüglichste ist, sind wohl als irgendwie gleichartig aufzufassen, wenn sie als Schwestern vorgeführt werden. Es soll uns nicht irre machen, wenn es bei Lear die drei Töchter des Wählenden sind, das bedeutet vielleicht nichts anderes, als daß Lear als alter Mann dargestellt werden soll. Den alten Mann kann man nicht leicht anders zwischen drei Frauen wählen lassen; darum werden diese zu seinen Töchtern.

Wer sind aber diese drei Schwestern und warum muß die Wahl auf die Dritte fallen? Wenn wir diese Frage beantworten könnten, wären wir im Besitz der gesuchten Deutung. Nun haben wir uns bereits einmal der Anwendung psychoanalytischer Techniken bedient, als wir uns die drei Kästchen symbolisch als drei Frauen aufklärten. Haben wir den Mut, ein solches Verfahren fortzusetzen, so betreten wir einen Weg, der zunächst ins Unvorhergesehene, Unbegreifliche, auf Umwegen vielleicht zu einem Ziele führt.

Es darf uns auffallen, daß jene vorzügliche Dritte in mehreren Fällen außer ihrer Schönheit noch gewisse Besonderheiten hat. Es sind Eigenschaften, die nach irgendeiner Einheit zu streben scheinen; wir dürfen gewiß nicht erwarten, sie in allen Beispielen gleich gut ausgeprägt zu finden. Cordelia macht sich unkenntlich, unscheinbar wie das Blei, sie bleibt stumm, sie »liebt und schweigt«. Aschenputtel verbirgt sich, so daß sie nicht aufzufinden ist. Wir dürfen vielleicht das sich Verbergen dem Verstummen gleichsetzen. Dies

[1] Den Hinweis auf diese Übereinstimmungen verdanke ich Dr. O. Rank.

wären allerdings nur zwei Fälle von den fünf, die wir herausgesucht haben. Aber eine Andeutung davon findet sich merkwürdigerweise auch noch bei zwei anderen. Wir haben uns ja entschlossen, die widerspenstig ablehnende Cordelia dem Blei zu vergleichen. Von diesem heißt es in der kurzen Rede des Bassanio während der Kästchenwahl, eigentlich so ganz unvermittelt:

Thy paleness moves me more than eloquence.
(plainness nach anderer Leseart).

Also: Deine Schlichtheit geht mir näher als der beiden anderen schreiendes Wesen. Gold und Silber sind »laut«, das Blei ist stumm, wirklich wie Cordelia, die »liebt und schweigt«[1].

In den altgriechischen Erzählungen des Parisurteils ist von einer solchen Zurückhaltung der Aphrodite nichts enthalten. Jede der drei Göttinnen spricht zu dem Jüngling und sucht ihn durch Verheißungen zu gewinnen. Aber in einer ganz modernen Bearbeitung derselben Szene kommt der uns auffällig gewordene Zug der Dritten sonderbarerweise wieder zum Vorschein. Im Libretto der »Schönen Helena« erzählt Paris, nachdem er von den Werbungen der beiden anderen Göttinnen berichtet, wie sich Aphrodite in diesem Wettkampf um den Schönheitspreis benommen:

Und die Dritte — ja die Dritte —
Stand daneben und blieb stumm.
Ihr mußt' ich den Apfel geben usw.

Entschließen wir uns, die Eigentümlichkeit unserer Dritten in der »Stummheit« konzentriert zu sehen, so sagt uns die Psychoanalyse: Stummheit ist im Traume eine gebräuchliche Darstellung des Todes[2].

Vor mehr als zehn Jahren teilte mir ein hochintelligenter Mann einen Traum mit, den er als Beweis für die telepathische Natur der Träume verwerten wollte. Er sah einen abwesenden Freund, von dem er überlange keine Nachricht erhalten hatte, und machte ihm eindringliche Vorwürfe über sein Stillschweigen. Der Freund gab keine Antwort. Es stellte sich dann heraus, daß er ungefähr um die Zeit dieses Traumes durch Selbstmord geendet hatte. Lassen wir das Problem der Telepathie beiseite; daß die Stummheit im Traume zur Darstellung des Todes wird, scheint hier nicht zweifelhaft. Auch das sich Verbergen, Unauffindbarsein, wie es der Märchenprinz dreimal beim Aschenputtel erlebt, ist im Traume ein unverkennbares Todessymbol; nicht minder die auffällige Blässe, an

[1] In der Schlegelschen Übersetzung geht diese Anspielung ganz verloren, ja sie wird zur Gegenseite gewendet:

Dein schlichtes Wesen spricht beredt mich an.

[2] Auch in Stekels »Sprache des Traumes« 1911 unter den Todessymbolen angeführt. (p. 351.)

welche die paleness des Bleis in der einen Leseart des Shakespeareschen Textes erinnert[1]. Die Übertragung dieser Deutungen aus der Sprache des Traumes auf die Ausdrucksweise des uns beschäftigenden Mythus wird uns aber wesentlich erleichtert, wenn wir wahrscheinlich machen können, daß die Stummheit auch in anderen Produktionen, die nicht Träume sind, als Zeichen des Totseins gedeutet werden muß.

Ich greife hier das neunte der Grimmschen Volksmärchen heraus, welches die Überschrift hat: »Die zwölf Brüder«[2]. Ein König und eine Königin hatten zwölf Kinder, lauter Buben. Da sagte der König, wenn das dreizehnte Kind ein Mädchen ist, müssen die Buben sterben. In Erwartung dieser Geburt läßt er zwölf Särge machen. Die zwölf Söhne flüchten sich mit Hilfe der Mutter in einen versteckten Wald und schwören jedem Mädchen den Tod, das sie begegnen sollten.

Ein Mädchen wird geboren, wächst heran und erfährt einmal von der Mutter, daß es zwölf Brüder gehabt hat. Es beschließt, sie aufzusuchen und findet im Walde den Jüngsten, der sie erkennt aber verbergen möchte wegen des Eides der Brüder. Die Schwester sagt: Ich will gerne sterben, wenn ich damit meine zwölf Brüder erlösen kann. Die Brüder nehmen sie aber herzlich auf, sie bleibt bei ihnen und besorgt ihnen das Haus.

In einem kleinen Garten bei dem Haus wachsen zwölf Lilienblumen; die bricht das Mädchen ab, um jedem Bruder eine zu schenken. In diesem Augenblicke werden die Brüder in Raben verwandelt und verschwinden mit Haus und Garten. — Die Raben sind Seelenvögel, die Tötung der zwölf Brüder durch ihre Schwester wird durch das Abpflücken der Blumen von neuem dargestellt, wie zu Eingang durch die Särge und das Verschwinden der Brüder. — Das Mädchen, das wiederum bereit ist, seine Brüder vom Tod zu erlösen, erfährt nun als Bedingung, daß sie sieben Jahre stumm sein, kein einziges Wort sprechen darf. Sie unterzieht sich dieser Probe, durch die sie selbst in Lebensgefahr gerät, d. h. sie stirbt selbst für die Brüder, wie sie es vor dem Zusammentreffen mit den Brüdern gelobt hat. Durch die Einhaltung der Stummheit gelingt ihr endlich die Erlösung der Raben.

Ganz ähnlich werden im Märchen von den »sechs Schwänen« die in Vögel verwandelten Brüder durch die Stummheit der Schwester erlöst, d. h. wiederbelebt. Das Mädchen hat den festen Entschluß gefaßt, seine Brüder zu erlösen, und »wenn es auch sein Leben kostete« und bringt als Gemahlin des Königs wiederum ihr eigenes Leben in Gefahr, weil sie gegen böse Anklagen ihre Stummheit nicht aufgeben will.

Wir würden sicherlich aus den Märchen noch andere Beweise

[1] Stekel, l. c.
[2] P. 50 der Reklamausgabe, I. Bd.

erbringen können, daß die Stummheit als Darstellung des Todes verstanden werden muß. Wenn wir diesem Anzeichen folgen dürfen, so wäre die dritte unserer Schwestern, zwischen denen die Wahl stattfindet, eine Tote. Sie kann aber auch etwas anderes sein, nämlich der Tod selbst, die Todesgöttin. Vermöge einer gar nicht seltenen Verschiebung werden die Eigenschaften, die eine Gottheit den Menschen zuteilt, ihr selbst zugeschrieben. Am wenigsten wird uns solche Verschiebung bei der Todesgöttin befremden, denn in der modernen Auffassung und Darstellung, die hier vorweggenommen würde, ist der Tod selbst nur ein Toter.

Wenn aber die dritte der Schwestern die Todesgöttin ist, so kennen wir die Schwestern. Es sind die Schicksalsschwestern, die Moiren oder Parzen oder Nornen, deren dritte Atropos heißt: die Unerbittliche.

II.

Stellen wir die Sorge, wie die gefundene Deutung in unseren Mythus einzufügen ist, einstweilen beiseite, und holen wir uns bei den Mythologen Belehrung über Rolle und Herkunft der Schicksalsgöttinnen[1].

Die älteste griechische Mythologie kennt nur eine *Μοῖρα* als Personifikation des unentrinnbaren Schicksals (bei Homer). Die Fortentwicklung dieser einen Moira zu einem Schwesterverein von drei (seltener zwei) Gottheiten erfolgte wahrscheinlich in Anlehnung an andere Göttergestalten, denen die Moiren nahestehen, die Chariten und die Horen.

Die Horen sind ursprünglich Gottheiten der himmlischen Gewässer, die Regen und Tau spenden, der Wolken, aus denen der Regen niederfällt, und da diese Wolken als Gespinst erfaßt werden, ergibt sich für diese Göttinnen der Charakter der Spinnerinnen, der dann an den Moiren fixiert wird. In den von der Sonne verwöhnten Mittelmeerländern ist es der Regen, von dem die Fruchtbarkeit des Bodens abhängig wird, und darum wandeln sich die Horen zu Vegetationsgottheiten. Man dankt ihnen die Schönheit der Blumen und den Reichtum der Früchte, stattet sie mit einer Fülle von liebenswürdigen und anmutigen Zügen aus. Sie werden zu den göttlichen Vertreterinnen der Jahreszeiten und erwerben vielleicht durch diese Beziehung ihre Dreizahl, wenn die heilige Natur der Drei zu deren Aufklärung nicht genügen sollte. Denn diese alten Völker unterschieden zuerst nur drei Jahreszeiten: Winter, Frühling und Sommer. Der Herbst kam erst in späten griechisch-römischen Zeiten hinzu; dann bildete die Kunst häufig vier Horen ab.

Die Beziehung zur Zeit blieb den Horen erhalten; sie wachten später über die Tageszeiten wie zuerst über die Zeiten des Jahres;

---

[1] Das folgende nach Roschers Lexikon der griechischen und römischen Mythologie unter den entsprechenden Titeln.

endlich sank ihr Name zur Bezeichnung der Stunde (heure, ora) herab. Die den Horen und Moiren wesensverwandten Nornen der deutschen Mythologie tragen diese Zeitbedeutung in ihren Namen zur Schau. Es konnte aber nicht ausbleiben, daß das Wesen dieser Gottheiten tiefer erfaßt und in das Gesetzmäßige im Wandel der Zeiten verlegt wurde; die Horen wurden so zu Hüterinnen des Naturgesetzes und der heiligen Ordnung, welche mit unabänderlicher Reihenfolge in der Natur das gleiche wiederkehren läßt.

Diese Erkenntnis der Natur wirkte zurück auf die Auffassung des menschlichen Lebens. Der Naturmythus wandelte sich zum Menschenmythus; aus den Wettergöttinnen wurden Schicksalsgottheiten. Aber diese Seite der Horen kam erst in den Moiren zum Ausdruck, die über die notwendige Ordnung im Menschenleben so unerbittlich wachen wie die Horen über die Gesetzmäßigkeit der Natur. Das unabwendbar Strenge des Gesetzes, die Beziehung zu Tod und Untergang, die an den lieblichen Gestalten der Horen vermieden worden waren, sie prägten sich nun an den Moiren aus, als ob der Mensch den ganzen Ernst des Naturgesetzes erst dann empfände, wenn er die eigene Person ihm unterordnen soll.

Die Namen der drei Spinnerinnen haben auch bei den Mythologen bedeutsames Verständnis gefunden. Die zweite Lachesis scheint das »innerhalb der Gesetzmäßigkeit des Schicksals Zufällige« zu bezeichnen[1] — wir würden sagen: das Erleben — wie Atropos das Unabwendbare, den Tod, und dann bliebe für Klotho die Bedeutung der verhängnisvollen, mitgebrachten Anlage.

Und nun ist es Zeit, zu dem der Deutung unterliegenden Motiv der Wahl zwischen drei Schwestern zurückzukehren. Mit tiefem Mißvergnügen werden wir bemerken, wie unverständlich die betrachteten Situationen werden, wenn wir in sie die gefundene Deutung einsetzen, und welche Widersprüche zum scheinbaren Inhalt derselben sich dann ergeben. Die dritte der Schwestern soll die Todesgöttin sein, der Tod selbst, und im Parisurteil ist es die Liebesgöttin, im Märchen des Apulejus eine dieser letzteren vergleichbare Schönheit, im Kaufmann die schönste und klügste Frau, im Lear die einzig treue Tochter. Kann ein Widerspruch vollkommener gedacht werden? Doch vielleicht ist diese unwahrscheinliche Steigerung ganz in der Nähe. Sie liegt wirklich vor, wenn in unserem Motiv jedesmal zwischen den Frauen frei gewählt wird, und wenn die Wahl dabei auf den Tod fallen soll, den doch niemand wählt, dem man durch ein Verhängnis zum Opfer fällt.

Indes Widersprüche von einer gewissen Art, Ersetzungen durch das volle kontradiktorische Gegenteil bereiten der analytischen Deutungsarbeit keine ernste Schwierigkeit. Wir werden uns hier nicht darauf berufen, daß Gegensätze in den Ausdrucksweisen des

[1] J. Roscher nach Preller-Robert, Griech. Mythologie.

Unbewußten wie im Traume so häufig durch eines und das nämliche Element dargestellt werden. Aber wir werden daran denken, daß es Motive im Seelenleben gibt, welche die Ersetzung durch das Gegenteil als sogenannte Reaktionsbildung herbeiführen, und können den Gewinn unserer Arbeit gerade in der Aufdeckung solcher verborgener Motive suchen. Die Schöpfung der Moiren ist der Erfolg einer Einsicht, welche den Menschen mahnt, auch er sei ein Stück der Natur und darum dem unabänderlichen Gesetz des Todes unterworfen. Gegen diese Unterwerfung mußte sich etwas im Menschen sträuben, der nur höchst ungern auf seine Ausnahmsstellung verzichtet. Wir wissen, daß der Mensch seine Phantasietätigkeit zur Befriedigung seiner von der Realität unbefriedigten Wünsche verwendet. So lehnte sich denn seine Phantasie gegen die im Moirenmythus verkörperte Einsicht auf und schuf den davon abgeleiteten Mythus, in dem die Todesgöttin durch die Liebesgöttin, und was ihr an menschlichen Gestaltungen gleichkommt, ersetzt ist. Die dritte der Schwestern ist nicht mehr der Tod, sie ist die schönste, beste, begehrenswerteste, liebenswerteste der Frauen. Und diese Ersetzung war technisch keineswegs schwer; sie war durch eine alte Ambivalenz vorbereitet, sie vollzog sich längs eines uralten Zusammenhanges, der noch nicht lange vergessen sein konnte. Die Liebesgöttin selbst, die jetzt an die Stelle der Todesgöttin trat, war einst mit ihr identisch gewesen. Noch die griechische Aphrodite entbehrte nicht völlig der Beziehungen zur Unterwelt, obwohl sie ihre chthonische Rolle längst an andere Göttergestalten, an die Persephone, die dreigestaltige Artemis-Hekate, abgegeben hatte. Die großen Muttergottheiten der orientalischen Völker scheinen aber alle ebensowohl Zeugerinnen wie Vernichterinnen, Göttinnen des Lebens und der Befruchtung wie Todesgöttinnen gewesen zu sein. So greift die Ersetzung durch ein Wunschgegenteil bei unserem Motiv auf eine uralte Identität zurück.

Dieselbe Erwägung beantwortet uns die Frage, woher der Zug der Wahl in den Mythus von den drei Schwestern geraten ist. Es hat hier wiederum eine Wunschverkehrung stattgefunden. Wahl steht an der Stelle von Notwendigkeit, von Verhängnis. So überwindet der Mensch den Tod, den er in seinem Denken anerkannt hat. Es ist kein stärkerer Triumph der Wunscherfüllung denkbar. Man wählt dort, wo man in Wirklichkeit dem Zwange gehorcht, und die man wählt, ist nicht die Schreckliche, sondern die Schönste und Begehrenswerteste.

Bei näherem Zusehen merken wir freilich, daß die Entstellungen des ursprünglichen Mythus nicht gründlich genug sind, um sich nicht durch Resterscheinungen zu verraten. Die freie Wahl zwischen den drei Schwestern ist eigentlich keine freie Wahl, denn sie muß notwendigerweise die dritte treffen, wenn nicht, wie im Lear, alles Unheil aus ihr entstehen soll. Die Schönste und Beste, welche an Stelle der Todesgöttin getreten ist, hat Züge behalten, die an das

Unheimliche streifen, so daß wir aus ihnen das Verborgene erraten konnten[1].

Wir haben bisher den Mythus und seine Wandlung verfolgt und hoffen die geheimen Gründe dieser Wandlung aufgezeigt zu haben. Nun darf uns wohl die Verwendung des Motivs beim Dichter interessieren. Wir bekommen den Eindruck, als ginge beim Dichter eine Reduktion des Motivs auf den ursprünglichen Mythus vor sich, so daß der ergreifende, durch die Entstellung abgeschwächte Sinn des letzteren von uns wieder verspürt wird. Durch diese Reduktion der Entstellung, die teilweise Rückkehr zum Ursprünglichen, erziele der Dichter die tiefere Wirkung, die er bei uns erzeugt.

Um Mißverständnissen vorzubeugen will ich sagen, ich habe nicht die Absicht zu widersprechen, daß das Drama vom König Lear die beiden weisen Lehren einschärfen wolle, man solle auf sein Gut und seine Rechte nicht zu Lebzeiten verzichten, und man müsse sich hüten, Schmeichelei für bare Münze zu nehmen. Diese und ähnliche Mahnungen ergeben sich wirklich aus dem Stück, aber es erscheint mir ganz unmöglich, die ungeheure Wirkung des Lear aus dem Eindruck dieses Gedankeninhaltes zu erklären oder anzunehmen, daß die persönlichen Motive des Dichters mit der Absicht diese Lehren vorzutragen erschöpft seien. Auch die Auskunft, der Dichter habe uns die Tragödie der Undankbarkeit vorspielen wollen, deren Bisse er wohl am eigenen Leib verspürt, und die Wirkung des Spiels beruhe auf dem rein formalen Moment der künstlerischen Einkleidung, scheint mir das Verständnis nicht zu ersetzen, welches uns durch die Würdigung des Motivs der Wahl zwischen den drei Schwestern eröffnet wird.

Lear ist ein alter Mann. Wir sagten schon, darum erscheinen die drei Schwestern als seine Töchter. Das Vaterverhältnis, aus dem so viel fruchtbare dramatische Antriebe erfließen könnten, wird im Drama weiter nicht verwertet. Lear ist aber nicht nur ein Alter, sondern auch ein Sterbender. Die so absonderliche Voraussetzung der Erbteilung verliert dann alles Befremdende. Dieser dem Tode Verfallene will aber auf die Liebe des Weibes nicht verzichten, er

---

[1] Auch die Psyche des Apulejus hat reichlich Züge bewahrt, welche an ihre Beziehung zum Tode mahnen. Ihre Hochzeit wird gerüstet wie eine Leichenfeier, sie muß in die Unterwelt hinabsteigen und versinkt nachher in einen totenähnlichen Schlaf (O. Rank).

Über die Bedeutung der Psyche als Frühlingsgottheit und als »Braut des Todes« s. A. Zinzow: »Psyche und Eros« (Halle 1881).

In einem anderen Grimmschen Märchen (Nr. 179, Die Gänsehirtin am Brunnen) findet sich wie beim Aschenputtel die Abwechslung von schöner und häßlicher Gestalt der dritten Tochter, in der man wohl eine Andeutung von deren Doppelnatur — vor und nach der Ersetzung — erblicken darf. Diese dritte wird von ihrem Vater nach einer Probe verstoßen, welche mit der im König Lear fast zusammenfällt. Sie soll wie die anderen Schwestern angeben, wie lieb sie den Vater hat, findet aber keinen anderen Ausdruck ihrer Liebe als den Vergleich mit dem Salz. (Freundliche Mitteilung von Dr. Hanns Sachs.)

will hören, wie sehr er geliebt wird. Nun denke man an die erschütternde letzte Szene, einen der Höhepunkte der Tragik im modernen Drama: Lear trägt den Leichnam der Cordelia auf die Bühne. Cordelia ist der Tod. Wenn man die Situation umkehrt, wird sie uns verständlich und vertraut. Es ist die Todesgöttin, die den verstorbenen Helden vom Kampfplatze wegträgt, wie die Walküre in der deutschen Mythologie. Ewige Weisheit im Gewand des uralten Mythus rät dem alten Manne, der Liebe zu entsagen, den Tod zu wählen, sich mit der Notwendigkeit des Sterbens zu befreunden.

Der Dichter bringt uns das alte Motiv näher, indem er die Wahl zwischen den drei Schwestern von einem Gealterten und Sterbenden vollziehen läßt. Die regressive Bearbeitung, die er so mit dem durch Wunschverwandlung entstellten Mythus vorgenommen, läßt dessen alten Sinn so weit durchschimmern, daß uns vielleicht auch eine flächenhafte, allegorische Deutung der drei Frauengestalten des Motivs ermöglicht wird. Man könnte sagen, es seien die drei für den Mann unvermeidlichen Beziehungen zum Weibe, die hier dargestellt sind: Die Gebärerin, die Genossin und die Verderberin. Oder die drei Formen, zu denen sich ihm das Bild der Mutter im Lauf des Lebens wandelt: Die Mutter selbst, die Geliebte, die er nach deren Ebenbild gewählt, und zuletzt die Mutter Erde, die ihn wieder aufnimmt. Der alte Mann aber hascht vergebens nach der Liebe des Weibes, wie er sie zuerst von der Mutter empfangen; nur die dritte der Schicksalsfrauen, die schweigsame Todesgöttin, wird ihn in ihre Arme nehmen.



Die Nacktheit in Sage und Dichtung[1].

Eine psychoanalytische Studie von Dr. OTTO RANK.

Nie hat die Jungfrau euern Dienst versäumt,
Und selten stieg mit ihrer Opferflamme
Zugleich ein Wunsch zu euerm Sitz empor:
Sie suchte jeden, der sich regen wollte,
Mit Scham und Angst bis unter das Bewußtsein
Hinabzudrücken, denn sie warb allein
Um eure Gunst und nicht um eure Gaben.
Hebbel (Gyges und sein Ring).

Die vorliegende Untersuchung prätendiert keineswegs, eine auch nur irgendwie abgeschlossene Behandlung des schier unerschöpflichen Themas der menschlichen Nacktheit zu versuchen, hat sich auch keine erschöpfende Darstellung des weitreichenden und vielverzweigten Problems des Nackten in der Kunst zum Ziele gesetzt, ja, es nicht einmal als ihre Aufgabe betrachtet, der überaus häufigen Verwertung des Motivs der Nacktheit in Dichtung und Sage im einzelnen nachzugehen; sie wird sich vielmehr damit begnügen, einige besonders charakteristische und wie es scheint typische Gestaltungen dieses Motivs in Sage und Dichtung hervorzuheben und auf ihre psychologische Bedeutung sowie auf den Sinn ihrer verschiedenartigen Gestaltungsformen zu prüfen. Diese vorwiegend psychologische und weniger literarhistorische Tendenz der Abhandlung mag auch die eigenartige, von Gewohnheit und Erwartung in gleicher Weise abweichende Methodik rechtfertigen, deren sie sich zur Erreichung ihrer Absicht bedienen muß. Wir vermeiden es, die offenkundigen sagenhaften und literarischen Zeugnisse einfach zu sammeln, sehen unsere Aufgabe auch nicht in der Zusammenstellung und Vergleichung einzelner solcher Gruppen erschöpft, sondern wollen an bestimmten Punkten der Entwicklung, wo deren Linie etwa auffallende Übergänge oder deutliche Sprünge zeigt, in die Tiefe zu dringen versuchen. Unsere Untersuchung nimmt also die Richtung in die psychologische Entwicklungsgeschichte der Motivgestaltung hinein, anstatt sich längs der literarhistorischen Entwicklungsfläche zu verbreiten. Und wenn es uns dabei auch wie dem Geologen ergehen mag, der von einem bestimmten Punkt der Erdoberfläche senkrecht in die Tiefe gräbt und dabei auf ganz verschiedenartige, in Aufbau und Struktur scheinbar nicht zusammengehörige Schichtungen stößt, so werden eben auch wir ein anscheinend ziemlich disparates Material so weit es möglich ist in seinen Beziehungen zueinander und auf eine gemeinsame Wurzel zu bestimmen haben. Denn die Methode, deren wir uns zur Ermittlung der am Aufbau der Phantasieprodukte beteiligten psychischen Triebkräfte

[1] Auf Grund eines am III. Internationalen Kongreß für Psychoanalyse zu Weimar am 22. September 1911 gehaltenen Vortrags.

bedienen, ist so eigenartig und subtil, daß sie uns gestattet, oft auch dort noch Zusammenhänge zu sehen, wo sie die Alltags- und Schulpsychologie kaum zu ahnen vermag. Mit ihrer Hilfe ist es bereits gelungen, Sinn und Tendenz zahlreicher, bisher völlig unverstandener psychopathologischer Erscheinungen aufzudecken und die so gewonnenen Ergebnisse erfolgreich zur Vertiefung unserer Kenntnis des normalen Seelenlebens zu verwerten. Außer verschiedenen Formen von Psychoneurose (Hysterie, Zwangsneurose) und psychoseähnlichen Zuständen (Paranoia, Dementia praecox) hat insbesondere das an Sonderbarkeiten und Rätseln so reiche Traumleben der Menschen die weitestgehende Aufklärung und das tiefste Verständnis durch die Psychoanalyse gewonnen und heute wissen wir bereits auf Grund eingehender Untersuchungen, daß auch die künstlerische Produktion des einzelnen sowie ganzer Völker (Mythen, Märchen, Sagen) im wesentlichen nach denselben psychologischen Gesetzen des unbewußten Seelenlebens vor sich geht, wie wir sie aus dem Studium des Traumlebens und der neurotischen Zustände kennen. Wir befinden uns also auf völlig gesichertem und wissenschaftlich durchaus einwandfreiem Boden, wenn wir auch den Entwicklungsgang und Gestaltungswandel des Motivs der Nacktheit in Sage und Dichtung auf Grund unserer psychoanalytischen Einsichten zu verfolgen und zu verstehen suchen. Was wir etwa durch die Reihe der eingangs angeführten konzentrischen Einschränkungen unseres Themas in der Breitendimension verlieren, das gewinnen wir reichlich wieder durch unerwartete Einsichten in der Tiefendimension. Dieser einzigartige Vorzug der psychoanalytischen Methodik führt aber zu einer weiteren und vielleicht der paradoxesten Einschränkung, zu der sich unser Thema nötigen läßt. Denn es wird in den folgenden Ausführungen überhaupt weniger vom Motiv der Nacktheit als von gewissen psychischen Verkleidungen desselben die Rede sein, die dem Unkundigen zunächst außer Zusammenhang mit dem Thema der Nacktheit zu stehen scheinen. Es erklärt sich dies daraus, daß die erotische Nacktheit, die ja allein Gegenstand poetischer Behandlung geworden ist, im Verlaufe der Kulturentwicklung in den keuschen und schamhaften Regungen unseres Seelenlebens mächtige Widerstände gefunden hat, welche unverhüllte Äußerungen der Entblößungslust wir auch in rein psychischer Form nicht mehr dulden und oft ziemlich weitgehende Entstellungen dieser erotischen Gelüste durchzusetzen wissen. Findet diese oft bis zur Unkenntlichkeit getriebene Entstellung der bewußtseinsfähigen Phantasieprodukte ihr gut verstandenes psychologisches Gegenstück in der Unverständlichkeit unserer Traumgebilde, so zeigt anderseits das psychoanalytische Verständnis der neurotischen Symptombildung, daß die scheinbare Absurdität vieler psychopathischer Phänomene auch nur einem Übermaß solch verdrängender Tendenzen im Seelenleben zuzuschreiben ist, die gleichsam im Namen der Kultur jede allzu offene Äußerung primitiver Triebe, also vor allem der kraß eigensüchtigen

und sexuellen, zu unterdrücken suchen, eine Absicht, deren Scheitern zur neurotischen Erkrankung führt.

Der psychoanalytischen Betrachtungweise Rechnung tragend, wollen wir unser Interesse vorwiegend den mannigfaltigen Verdrängungsformen des Nacktheitsmotivs zuwenden, zu deren Verständnis wir die Ergebnisse der Traum- und Neurosenpsychologie um so reichlicher heranziehen dürfen, als gerade psychosexuelle Themata, wie das Motiv der erotischen Nacktheit, wegen ihrer Unverträglichkeit mit dem Kultur-Ich den häufigsten Anlaß zu energischer Verdrängung und damit zur Traum- und Symptombildung abgeben. Haben wir doch nicht nur den pathologischen Entblößungszwang Perverser als hemmungslosen Durchbruch der normalerweise unbewußten erotischen Entblößungsneigung verstehen gelernt, sondern auch die krankhaft übertriebene Schamhaftigkeit (Prüderie) gewisser Neurotiker als übermäßigen Erfolg des Unterdrückungsversuches intensiver exhibitionistischer Regungen entlarven können. Zwischen diesen beiden extremen Äußerungen der gleichen Urtendenz zur Nacktheit gibt es eine lange Reihe von Zwischen-, Übergangs- und Mischstufen, deren mehr oder minder scharfe Ausprägung sowie ihre Stellung im ganzen seelischen Geschehen den Grad der psychischen Normalität und Leistungsfähigkeit und zum guten Teil auch den Charakter des Menschen mitbestimmen.

Daß an der künstlerischen Betätigung überhaupt und speziell an der praktischen Verwirklichung künstlerischer Bestrebungen ein gewisser Grad von Lust an Nacktheit und Entblößung Anteil hat — sei es mehr im körperlichen Sinne wie beim bildenden Künstler oder in seelischer Bedeutung wie etwa beim Dichter — ist hier nicht zu erweisen; ebensowenig beabsichtigen wir, die bewußte Verwertung des Nacktheitsmotivs in Sage und Dichtung zu verfolgen. Es handelt sich vielmehr um seine unbewußten Gestaltungen, die in entsprechenden Traumsituationen ihr Vorbild und in der Neurotik ihr Gegenstück finden. Diese innigen Beziehungen gestatten uns, als Triebkraft für die eigenartige Ausprägung gewisser typischer Dichtungsmotive die den Parallelphänomenen zugrunde liegenden verdrängten exhibitionistischen Neigungen anzusehen.

Bei der entsprechenden pathologisch geheißenen Perversion hat es sich als zweckmäßig herausgestellt, an dieser Neigung aktive und passive Formen zu unterscheiden: also das fürs reife Leben erhaltene, dem frühzeitigen Kindesalter aber normalerweise eigene »Vergnügen an der Entblößung des Körpers mit besonderer Hervorhebung der Geschlechtsteile« (Freud: Sexualtheorie), die Zeigelust, zu sondern von der erst in späteren Kinderjahren hinzutretenden und manchmal in der Perversion des Voyeurs festgehaltenen Neigung »Genitalien anderer Personen zu sehen«, der Schaulust. Die gleiche Scheidung empfiehlt sich auch auf dem Gebiete der verwandten, sekundären Erscheinungsformen, also der Verdrängung, der Subli-

mierung, der Reaktionsbildung, aufrecht zu erhalten. Gestützt auf diese Einteilung lassen sich die mannigfachen Gestaltungen des Motivs der Nacktheit in zwei zunächst scharf gesonderten Hauptgruppen betrachten:

I. Die Äußerungen der Zeigelust } und ihre Verdrängungs-
II. die Äußerungen der Schaulust } formen.

I.

»Mit dem Kleide zieht das Weib auch die Scham aus.« Herodot.

Der eigentlichen exhibitionistischen Neigung, der Zeigelust mit ihren Verdrängungsformen, entspringen selbst wieder zwei typische Motivgruppen, die sich gesondert betrachten lassen. Die erste entspricht einer von Freud ausführlich geschilderten und aufgeklärten Traumsituation, während die zweite nicht bloß infolge ihrer »organischen« Ausdrucksmittel, sondern auch der »hysterischen« Mechanismen wegen mehr den neurotischen Charakter zeigt.

1.

»Und sie waren beide nackend und schämten sich nicht.« Genesis.

Verweilen wir zunächst bei der den poetischen Einkleidungen näher stehenden Traumsituation und sparen uns die dem Sagencharakter entsprechenden neurotisch angenäherten Motivgestaltungen auf.

In der »Traumdeutung« (3. Aufl., p. 175 ff.) hat Freud als einen der typischen Träume der meisten Menschen den sogenannten »Verlegenheitstraum der Nacktheit« beschrieben, in welchem der entblößte Träumer entfliehen oder sich verbergen will und dabei der eigentümlichen Hemmung unterliegt, daß er nicht von der Stelle kann und sich unvermögend fühlt, die peinliche Situation zu verändern, deren er sich aufs tiefste schämt, während die zahlreichen fremden Traumpersonen, die meist Zeugen seiner Entblößung sind, nicht den geringsten Anstoß daran nehmen. Freud hat diese Nacktheitsträume als Exhibitionsträume aufgeklärt, als Reproduktionen von Kindheitsszenen, die in eine Zeit zurückgehen, wo sich der Mensch seiner Nacktheit noch nicht zu schämen pflegt und hat die auffallende Kontrastierung der eigenen intensiven Scham zur Menge fremder teilnahmsloser Zuschauer als Verdrängungsausdruck der ursprünglichen Lustempfindung verständlich gemacht, mit der man die Entblößung einer einzelnen wohlvertrauten Person bot. Diese Träume, deren typischer Charakter die Mitteilung spezieller Beispiele hier überflüssig macht, finden sich zwar nicht immer in so reiner Form, verraten aber auch dann noch, daß

die manifeste Schamhaftigkeit im Traum wie im Leben eine heftige Reaktion auf ursprünglich stark exhibitionistische Regungen darstellt, die sich im Traumleben wenigstens teilweise noch in der unter Scham erfolgenden Entblößung durchsetzen können[1].

In Freuds »Traumdeutung« finden sich nun, abgesehen von den zur Aufklärung herangezogenen Traumbeispielen, auch zwei sehr lehrreiche Hinweise auf die Beziehung dieses typischen Traumes zu den Märchen und anderen Dichtungsstoffen. Der eine betrifft Andersens Märchen »Des Kaisers neue Kleider«, welches von zwei Betrügern erzählt, die für den Kaiser ein kostbares Gewand weben, das aber nur den Guten und Treuen sichtbar sein soll. Der Kaiser geht mit diesem unsichtbaren Gewand bekleidet aus und durch die prüfsteinartige Kraft des Gewebes erschreckt, tun alle Leute, als ob sie die Nacktheit des Kaisers nicht merkten. Das entspricht aber der Situation des Nacktheitstraumes insoferne, als auch hier die Menge der Zuschauer — freilich mit rationaler Begründung — an der Nacktheit keinen Anstoß nimmt, die der Hauptperson selbst doch peinlich bewußt ist. Erscheint jedoch im Märchen bloß der eine auffallende Traumcharakter von der Teilnahmslosigkeit der zahlreichen Zuschauer in den Vordergrund gerückt und sinnreich gewendet, so objektiviert die im selben Zusammenhang von Freud erwähnte Nausikaa-Sage aus der »Odyssee« die eigentümliche Hemmung, welcher der Betroffene unterliegt, wenn auch in einer durch die Forderungen des Sagengefüges noch weiter entstellten Form. Dort (Od. VI, 135 u. ff.) ist es die schöne Nausikaa, welche beim Anblick des nackten Odysseus sich nicht von der Stelle zu rühren vermag, während die zur Situation gehörige Empfindung der Scham auf die sonst teilnahmslose Zuschauermenge, hier die Gespielinnen, übertragen ist, die entsetzt fliehen:

> Also ging der Held, in den Kreis schönlockiger Jungfrau'n
> Sich zu mischen, so nackend er war; ihn spornte die Not an.
> Furchtbar erschien er den Mädchen, vom Schlamm des Meeres besudelt;
> Hiehin und dorthin entflohn sie und bargen sich hinter die Hügel.
> Nur Nausikaa blieb. Ihr hatte Pallas Athene
> Mut in die Seele gehaucht, und die Furcht den Gliedern entnommen.

Nun ist es doch auffällig, daß die als besonders schamhaftes Mädchen geschilderte Nausikaa, die davor zurückscheut, sich in Gesellschaft des Fremdlings blicken zu lassen (VI, 273 u. ff.), die sich schämt, dem Vater gegenüber die Möglichkeit ihrer Verheiratung zu erwähnen (v. 66), daß gerade sie von allen Mädchen dem nackten Manne gegenüber keine Scham empfindet, der selbst das Peinliche seiner Situation, ganz wie der Träumer, wohl fühlt:

---

[1] Eine Anzahl solcher sehr instruktiver Träume hat Ferenczi auf Grund der Freudschen Traumdeutungslehre aufklären können (Die psycholog. Analyse der Träume. Psychiatr.-Neurolog. Wochenschr. Juni 1910).

Brach mit der starken Faust sich aus dem dichten Gebüsche
Einen laubichten Zweig, des Mannes Blöße zu decken (129)[1].

Ja, Odysseus selbst gesteht sein eigenes Schamgefühl direkt den Mädchen gegenüber ein:

Aber ich bade mich nimmer vor euch, ich würde mich schämen,
Nackend zu stehn, in Gegenwart schönlockiger Jungfrau'n (222)[1],

eine Äußerung, der gegenüber das gegenteilige Verhalten der sonst überaus schamhaften Königstochter noch auffälliger wird. Nun wollen wir aber doch festhalten, daß die vom Dichter der Odyssee eingeflochtene Nausikaa-Episode selbst kein Traum ist, auf den die Deutungsregeln der wissenschaftlichen Traumdeutung ohne weiters anwendbar sein müßten, wenn auch merkwürdigerweise der Dichter in diese Episode einen Traum als deux ex machina eingeflochten hat, dessen Verständnis vielleicht doch einiges zur Aufklärung der hervorgehobenen Sonderbarkeiten beizutragen vermag. Um die Auffindung des verschlagenen Odysseus durch Nausikaa und damit die Fortsetzung seiner Heimfahrt ins Werk zu setzen, gibt Pallas Athene der phäakischen Königstochter in einem nächtlichen Traum ein, am nächsten Morgen ans Meer zu den Wäschespülen zu fahren und ihre kostbaren Kleider zu reinigen, um für ihre bevorstehende Hochzeit gerüstet zu sein. Athene erscheint ihr im Traume in der Gestalt ihrer liebsten Gespielin, die sie ermahnt:

»Liebes Kind, was bist du mir doch ein lässiges Mädchen!
Deine kostbaren Kleider, wie alles im Wuste herumliegt!
Und die Hochzeit steht dir bevor! Da muß doch was Schönes
Sein für dich selber und die, so dich zum Bräutigam führen!
Denn durch schöne Kleider erlangt man ein gutes Gerüchte
Bei den Leuten; auch freun sich dessen Vater und Mutter.
Laß uns denn eilen und waschen, sobald der Morgen sich rötet!
Ich will deine Gehilfin sein, damit du geschwinder
Fertig werdest; denn Mädchen, du bleibst nicht lange mehr Jungfrau.
Siehe, es werben ja schon die edelsten Jüngling im Volke
Aller Phäaken um dich; denn du stammst selber von Edeln.
Auf! erinnere noch vor der Morgenröte den Vater,
Daß er mit Mäulern dir den Wagen bespanne, worauf man
Lade die schönen Gewande, die Gürtel und prächtigen Decken.
Auch für dich ist es so bequemer, als wenn du zu Fuße
Gehen wolltest; denn weit von der Stadt sind die Spülen entlegen.«

Die in den wirklichen Verhältnissen durchaus nicht gerechtfertigte Begründung dieser Traummahnung durch das Motiv der bevorstehenden Hochzeit verrät sich ohne weiters als die dem Traum-

---

[1] Mit völliger Beiseitesetzung jeder psychologischen Motivierungsmöglichkeit nimmt Marx (Rhein. Mus., Bd. 42, 1887, p. 251 bis 260) an, daß das Motiv der Schamhaftigkeit in v. 129 und 222 das späte Machwerk eines prüden, klügelnden Interpolators sei und versucht nachzuweisen, daß Odysseus den »laubichten Zweig« als Friedenszeichen brach und nicht zur Verhüllung seiner Geschlechtsteile.

leben eigentümliche Wunscherfüllungstendenz, welche dem Mädchen die Erfüllung ihres sehnsüchtigsten Wunsches als unmittelbar bevorstehend vortäuscht. Nun entspricht ein solcher Traumwunsch fast immer einer, wenn auch uneingestandenen Tagesphantasie, welche die schamhafte Nausikaa selbst vor dem Vater geheim hält (v. 66) und deren Ausmalung bis in die intimsten Details man der phäakischen Königstochter so gut zutrauen darf wie unseren heutigen Mädchen. Es ist also begreiflich, daß dieser Hochzeitskomplex bei einem gesitteten Mädchen auch Saiten anschlägt, die zunächst minder angenehme Sensationen, wie Furcht, Scham, ja in manchen Fällen sogar Ekel erregen und wir werden bei der uns als besonders schamhaft geschilderten Nausikaa am ehesten eine intensive Ablehnung der Entblößungsgelüste erwarten, die in der Hochzeitsnacht auf ihre in der Regel seit der Kindheit entbehrte Befriedigung rechnen dürfen. Aus dieser unbewußten Unterfütterung des Traumes würde sich erst die Scheu erklären, die das Mädchen davon abhält, gerade dieses Detail des Traumes, die Begründung der Wäsche mit der bevorstehenden Hochzeit, dem Vater mitzuteilen, wie anderseits das bald darauf in Gesellschaft ihrer Mädchen genommene Bad (v. 96) den Entblößungswunsch teilweise befriedigt. Nun ahnt uns vielleicht, warum beim Anblick des nackten Odysseus gerade sie festgebannt stehen bleibt, als wäre sie selbst der in seiner Nacktheit überraschte Träumer. Es sind eben in der Sage und im Märchen (vgl. Des Kaisers neue Kleider) aus Gründen des logischen Zusammenhangs, wie übrigens aus psychischen Gründen in den entsprechenden Träumen selbst, die zwischen Lust und Scham schwankenden Empfindungen des bloßgestellten Träumers auf verschiedene Personen derart verteilt, daß der ursprüngliche Zusammenhang zunächst nicht ersichtlich ist und erst auf dem Wege einer bald mehr bald minder umständlichen Rekonstruktion wieder hergestellt werden muß. Ist also die Empfindung der Nacktheit und das Gefühl der Scham dem Odysseus als dem Helden der Erzählung zugeschrieben, so verstehen wir die Sensation der Hemmung bei der von seinem Anblick festgebannten Nausikaa als Ergänzung jenes Details der Brautnachtphantasie[1], das sich in ihrem Traume nicht in Form der eigentlich ersehnten Entblößung durchzusetzen vermochte. Sie träumt also nicht direkt vom Nacktheitswunsch, der ihr erst mit der Erscheinung des Odysseus bewußt wird, sondern infolge der intensiven Verdrängung zur Scham von seinem Gegensatz, von einer Menge prächtiger und kostbarer Kleider, die zur möglichst weitgehenden Ver-

[1] Zum Beweise für deren Bestehen sei der Umstand angeführt, daß Nausikaa sich den schönen Mann sogleich zum Gemahl wünscht:
»Würde mir doch ein Gemahl von solcher Bildung bescheret,
Unter den Fürsten des Volks, und gefiel es ihm selber zu bleiben!« (245), ein Wunsch, den auch ihr Vater, »der alles merkte« (v. 67), dem Fremdling gegenüber wiederholt (v. 311 u. ff.).

hüllung der Nacktheit dienen[1]. Und ihre schönen Gewänder, die in dem kurzen Traume nicht weniger als dreimal und keineswegs bloß im Sinne der vielmißbrauchten »epischen Breite« erwähnt werden[2], erinnern nicht bloß äußerlich an das kostbare Kaiserkleid der Nacktheit im Märchen, wie sie auch nicht die einzige Beziehung zu diesem darstellen. Denn wie es sich im Märchen angeblich um ein unsichtbares Gewand handelt, das nur gewissen Personen sichtbar sein soll[3], so spielt das Motiv der Unsichtbarkeit, auf das wir im zweiten Teil der Arbeit ausführlich zurückkommen, auch in die Nausikaa-Sage hinein, wo Odysseus bei seinem Einzuge in die Phäakenstadt von seiner Schützerin Athene in undurchdringliches Dunkel gehüllt wird (VII, 15 u. 41) und von niemandem gesehen, doch selbst alles beobachten kann (Motiv der Schaulust).

Das Motiv des Kleiderprunkes, welches im Sinne des naiven Märchens als Reaktion auf die verpönte Entblößungsneigung aufzufassen ist, muß als typischer Verdrängungsausdruck des Nacktheitswunsches hervorgehoben werden. Diese Verknüpfung offenbart sich ja auch darin, daß unsere hochkomplizierte und so vielerlei Modelaunen unterworfene Bekleidung nicht nur ein immer mannigfaltigerer Verdrängungsausdruck exhibitionistischer Gelüste[4], sondern proportional mit der gesteigerten Verdrängung zugleich ein immer raffinierteres Reiz- und Befriedigungsmittel derselben geworden ist, das der unverhüllten Nacktheit gegenüber dem Kulturmenschen un-

[1] Der bei unseren Hochzeiten obligate Brautschleier stellt sich unter anderem auch als verschobener Rest einer vor der bevorstehenden erotischen Entblößung gesteigerten Verhüllungstendenz dar.

[2] Sogar unmittelbar nach der Traumerzählung noch ein viertes Mal (v. 49) als »Epitheton ornans«:

»Und der goldene Morgen erschien und weckte die Jungfrau
Mit den schönen Gewanden . . .«

[3] Hier sei auch eines weitverbreiteten mythischen und märchenhaft ausgeschmückten Motivs gedacht, welches sich dem unsichtbaren und doch sichtbaren Gewand anreiht. Es findet sich schon in der alten Ragnar Lodbrock-Saga (deutsch von Hagen, 1828, Kap. 4) in Form der Sigurds und Brynhilds Tochter, Aslaug von Ragnar Lodbrock gestellten Aufgabe, nackt und zugleich bekleidet zu ihm zu kommen, welche Bedingung sie erfüllt, indem sie den Mantel ihrer langen goldenen Locken über ein Netzkleid fallen läßt und so seine Königin wird. Mit anderen ähnlichen Proben verbunden findet sich das gleiche Motiv und dieselbe Lösung (Fischgarn) in einer von Veckenstedt mitgeteilten Wendischen Sage (p. 230). Die parallelen Überlieferungen hat Reinh. Köhler (Schr. III, p. 513 f.) zusammengestellt. — Interessant ist in einer von Nelken (Jahrb. f. psychoanal. Forschungen, IV. Bd.) analysierten Phantasie eines Schizophrenen, »er sei im königlichen Gewand und doch nackt gewesen« (p. 526).

[4] Daß die primitive Kleidung, entgegen der biblischen Auffassung vom Sündenfall, zunächst anderen Motiven ihre Entstehung verdankt, sei hier nur angedeutet. — Interessant ist die Auffassung einer arabisch-jüdischen Überlieferung: »Als sie aber von dem Baume gegessen hatten, da fielen ihnen ihre Haare ab, und sie blieben nackend stehen.« (»Die Sagen der Juden«. Frankfurt 1913, Bd. I, p. 343). — Zum Thema vgl. man noch Walter A. Müller: Nacktheit und Entblößung in der altorientalischen und älteren griechischen Kunst. Leipzig 1906. — Neuestens auch Hörnes: »Ursprung und älteste Form der menschlichen Bekleidung« (Scientia VI, 1912, Heft 1).

gleich höheren Genuß bietet. In diesem Sinne darf der Dichter mit Recht sagen: »Denn was uns reizt, das lieben wir verhüllt« (Gyges. II. Akt). Und ganz im Sinne unserer Aufklärung des Nausikaatraumes sagt Grillparzers eifersüchtige Sappho zu der schamhaften Melitta, die nach dem Bade, in welchem sie sich unbelauscht wähnt, ihre prächtigsten Kleider anzieht: »So viele Hüllen deuten auf Verhülltes.« In diesem Zusammenhang läßt sich auch ein scheinbar belangloses Detail in Maeterlincks »Monna Vanna« verstehen, welche Dichtung sich ja mit ihrem aufdringlichen Nacktheitsmotiv unserer Betrachtung darbietet. Am Schlusse des zweiten Aufzuges, als Prinzivalli nach Verzicht auf die Befriedigung seines lüsternen Wunsches entschlossen ist, Vanna in das feindliche Lager zu begleiten, erinnert er sich erst: »Ach, ich vergaß, du bist fast bloß der Nacht und Kälte ausgesetzt; und ich bin der Barbar, der das gewollt hat . . . Hier in den großen Truhen liegt die Kriegsbeute für dich aufgesammelt . . . Hier sind goldene Gewänder, Mantel von Brokat . . .« Vanna (ergreift einen Schleier und hüllt sich darin ein): »Nein, dieser Schleier nur.« Wieder erscheint hier die Tendenz, das Weib, nach dessen nacktem Anblick ihn gelüstete, gleichsam zur Buße für dieses als frevelhaft erkannte Begehren nun mit kostbaren Kleidern zu überhäufen. Und überaus fein weiß der Dichter in dem Umstand, daß Vanna von alledem nur einen dünnen Schleier nimmt, anzudeuten, daß es sich keineswegs um den Schutz gegen die Kälte, sondern lediglich um eine psychologisch geforderte Reaktion auf die Entblößungsgelüste handelt. Ja, die Szenerie und damit die Stimmung des ganzen Aufzuges scheint in dieses Licht getaucht, wenn das Zelt, in dem die nackte Frau erwartet wird, folgendermaßen ausgestattet sein soll: »Prunkhaftes Durcheinander. Waffen, Haufen von kostbaren Pelzen, große halboffene Koffer, die von Edelsteinen und schimmernden Stoffen überquellen.« Von dieser poetisch gesteigerten Verwertung unserer normalen erotischen Bekleidungslust ist nur ein Schritt zu gewissen pathologischen Ausgestaltungen des gleichen Komplexes. Es läßt sich nämlich zeigen, wie die — wörtlich und bildlich — gleichsam verhüllte, intensiv verdrängte Exhibitionsneigung zu gewissen auffälligen Eigenheiten, ja pathologischen Übertriebenheiten in der Kleidung führen kann, die den Eindruck erwecken, es liege so mancher unnötig überladenen oder gezierten Toilette, sei es bei Frauen oder Männern (Gigerl- oder Stutzertum), eine ähnliche unbewußte Reaktion gegen exhibitionistische Gelüste zugrunde. So findet sich in Krafft-Ebings »Psychopathia sexualis« (9. Aufl., p. 357, Beob. 167) ein Fall, der uns den Zusammenhang des Stutzertums mit der exhibitionistischen Perversion erweist. Es handelt sich um einen siebenunddreißigjährigen ledigen Mann, der wegen Exhibitionierens in einem öffentlichen Park verhaftet wurde und schon zweimal wegen desselben Delikts vorbestraft war. Krafft-Ebing berichtet von ihm: »Macht durch stutzerhafte

Kleidung, manirierte Sprache und Bewegungen einen eigentümlichen Eindruck . . . Er hielt sich immer für etwas Besseres als die anderen, legte großen Wert auf elegante Kleidung und Pretiosen, und wenn er Sonntags einherstolzierte, dünkte er sich in seiner Phantasie als ein hoher Beamter.« Aber auch eine der normalen Wurzeln für die nicht selten übertriebene Pedanterie und Peinlichkeit, die bis in das letzte Detail der Kleidung geht, dürfte hier entspringen, wie ja nach einer Bemerkung Freuds in den Exhibitionsträumen die Entblößung durch einen geringfügigen Defekt in der Kleidung ersetzt sein kann. Nicht immer äußert sich jedoch diese Beziehung in so relativ harmloser oder durchsichtiger Weise. Neuere psychoanalytische Forschungen Freuds haben es wahrscheinlich gemacht, daß auch der Perversion des Kleiderfetischismus eine solche pathologische Verschiebung und Fixierung des ursprünglich für den nackten Körper interessierten Schautriebes auf dessen Bekleidung zugrunde liegen dürfte[1].

Nach Kenntnisnahme dieser Zusammenhänge wird man es wohl kaum als Zufall auffassen können, daß gerade von Andersen, dem Erzähler des Märchens von des Kaisers neuen Kleidern, einige auffällige Besonderheiten seiner Kleidung aus seinem Leben berichtet werden[2]. »Er galt als der größte Modegeck in der Stadt und legte seiner Kleidung eine besondere Bedeutung bei, was auch durch seine eigenen Berichte bezeugt wird. Er hielt vor besonderen Anlässen Kostümproben ab und war immer besorgt, welchen Eindruck seine Kleidung machen werde.« Dieser nahezu paranoische, auf die Kleidung bezügliche Beachtungswahn, den Freud ebenfalls als Verdrängungserscheinung ursprünglich exhibitionistischer (gleichgeschlechtlicher) Gelüste aufgeklärt hat[3], findet in der Figur des Kaisers, durch dessen Kleidung man den nackten Körper hindurchsieht, der also eigentlich immer fürchtet, unbekleidet durch die Straßen der Stadt zu gehen, einen treffenden poetischen Ausdruck[4]. Und das kleine

---

[1] Vgl. dazu den Ausspruch des Dichters Peter Hille: »Auch das korrekteste Weib treibt Fetischismus, den Fetischismus mit sich selbst, die Mode« (Reclams Universal-Bibl., Nr. 5191, p. 27).

[2] Die folgenden interessanten Details aus Andersens Lebensgeschichte sind einer im »Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen« (III. Bd., 1901) erschienenen Arbeit entnommen, die sich mit den homosexuellen Neigungen des Dichters beschäftigt.

[3] Traumdeutung, 2. Aufl., p. 172 und in der »Analyse eines Falles von chronischer Paranoia« (Sammlung kl. Schr. z. Neurosenlehre aus den Jahren 1893 bis 1906, p. 123 u. ff.). Die Beziehung der abgewehrten Homosexualität zur Paranoia hat Freud im Jahrbuch, Bd. III, 1911, dargelegt.

[4] Markus Landau hat (»Bühne und Welt«, I. Jahrg., 1898/99, p. 969) »das Märchen vom Blendwerk und des Kaisers neuen Kleidern auf seiner Wanderung durch die Weltliteratur« verfolgt und dabei Material herangezogen, an dem sich die von uns hervorgehobenen Motive der Schau- und Zeigelust in ihrer gestaltenden Wirksamkeit nachweisen ließen. Nicht selten findet sich die Nacktheit, wie auch häufig in Träumen, durch eine teilweise Entblößung ersetzt, wie in der Geschichte der Königin von Saba, wo es sich nur um ein Aufraffen des Kleides bis ans Knie handelt. (Vgl. auch das nackte Bein in der Sage vom Staufenberger, die im II. Teil unserer Abhandlung besprochen wird.)

Kind, das allein im Märchen die Nacktheit des Kaisers naiv anerkennt, repräsentiert die infantile Begründung dieses Wahnes, dessen normale Wurzel Freud in der Eigenüberschätzung (Narzißmus) des Kindes wiedergefunden hat, das beim ersten Ausgang in seinem neuen Kleidchen meint, alle Leute müßten davon Notiz nehmen und davon entzückt sein. Nun findet sich die einem solchen Beachtungswahn zugrunde liegende Entblößungslust, wenn auch ihrer ursprünglichen Intensität und Ziele beraubt, im späteren Leben Andersens erhalten und läßt sich endlich auch auf Grund seiner Autobiographie »Das Märchen meines Lebens« in ihrer vollen infantilen Betonung — wenngleich nur mehr mit negativem Vorzeichen — aufzeigen. In einem Briefe aus Paris berichtet der Dichter, er habe auf der Promenade mit der Hand die Beinkleider etwas hoch gehoben, um seine schönen »seidenen Strümpfe doch ein bißchen sehen zu lassen«. Anstatt der Hervorhebung des Weiblichen in diesem Zuge sei in diesem Zusammenhange die beiden Geschlechtern eigene Exhibitionsneigung betont, die darin unzweifelhaft Ausdruck findet und die auch einen Anteil an gewissen Formen der Verkleidungssucht zu haben scheint[1]. Als indirekten, aber darum nicht minder stichhaltigen Beweis für das Vorhandensein und die ursprüngliche Intensität der Entblößungsgelüste bei Andersen muß man die von ihm selbst berichteten frühzeitigen und besonders stark ausgeprägten Abwehrregungen dagegen ansehen. Er erzählt, er sei als Knabe wegen seines Aussehens und seiner übermäßigen Verschämtheit oft für ein Mädchen gehalten worden. Einst wollte sich ein Bursche aus einer Schar von Gesellen unzweifelhafte Gewißheit über das Geschlecht des Kindes verschaffen und ergriff es zu dem Zwecke. »Die anderen Gesellen«, heißt es wörtlich weiter, »fanden diesen rohen Scherz amüsant und hielten mich an Armen und Beinen fest, ich heulte aus vollem Halse und schamhaft wie ein Mädchen stürzte ich aus dem Hause zu meiner Mutter.« Auch in diesem Bericht möchten wir nicht so sehr die Tatsache der homosexuellen Empfindung[2] als die des ausgeprägten Schamgefühls hervorheben, das sich aufs heftigste gegen die Entblößung der Genitalien sträubt, und zwar in einer verhältnismäßig frühen Zeit, wo unter normalen Umständen das Schamgefühl im eigentlichen Sinne noch fehlt oder sich eben zu entwickeln beginnt. Heben wir schließlich noch hervor, daß

[1] Als Student spielte Andersen einmal eine groteske Colombine mit nackten Armen und wallenden Flachslocken. — Ähnliche Verkleidungsszenen im Zusammenhang mit Entblößungsgelüsten berichtet Grillparzer in seiner Selbstbiographie von seinem Bruder, der bei solchen Anlässen »halbnackt einherging«. Über die homosexuelle Komponente des Verkleidungstriebes vergleiche man die ausführliche Monographie von Dr. M. Hirschfeld: Die Transvestiten (Berlin 1910).

[2] Die zweifelsohne homosexuelle Gefühlsrichtung Andersens scheint sich auch darin zu verraten, daß die Entblößung im besprochenen Märchen einen Mann (zunächst natürlich die psychische Persönlichkeit des Dichters) betrifft, während in anderen Dichtungs- und Sagenstoffen die männliche Schaulust sich weibliche Befriedigungsobjekte schafft.

die in dieser Kindheitsszene geschilderte, unfreiwillig erduldete Entblößung, die durch Festhalten des Opfers erzwungen wird, auffällig an jene Sensation der Hemmung erinnert, die im Traume den Entblößten in der peinlichen Situation festhält, und behalten wir diese interessante Analogie für die folgenden Erörterungen im Auge.

Ist es uns so für die Märchenerzählung Andersens geglückt, im Sinne des ihr zugrunde liegenden Traumerlebnisses die individuelle Wurzel im Seelenleben des Erzählers selbst aufzuzeigen, so ist ein ähnlicher Nachweis für die Nausikaa-Episode um so weniger zu erwarten, als nicht nur jede persönliche Nachricht vom Dichter der Odyssee fehlt, sondern auch die Ergebnisse der Homerkritik es wahrscheinlich machen, daß das Epos in seiner gegenwärtigen Gestalt ein verhältnismäßig spätes Produkt sei, in das eine Reihe kleinerer selbständiger epischer Gesänge von verschiedenen Dichtern, die in der Regel alt überliefertes Mythenmaterial verwerteten, Eingang gefunden habe. Inwieweit die Nausikaa-Sage, die Freud als Objektivierung eines uralten Traummotivs erkannte, einem solchen ursprünglichen Mythenkern entstammt, ist schwer festzustellen, da sie in der endgiltigen Gestaltung des Epos mit dem Fortschritt der Handlung aufs engste verknüpft und vom Ganzen untrennbar erscheint. Anders verhält es sich mit gewissen kleinen Episoden, die von der literaturhistorischen Kritik, ja nicht selten auch vom naiven Leser ohne weiteres als mehr oder minder willkürliche oder überflüssige Einschiebsel betrachtet werden, die, ohne in den Gang der Handlung sichtlich einzugreifen, lediglich gewissen epischen Anforderungen der Breite und Ausschmückung zu dienen scheinen und nach allgemeiner Ansicht ohne Schaden für das Verständnis wegbleiben könnten. Als eine dieser freien dichterischen Zutaten gilt der philologischen Kritik die Demodokos-Einlage (Od. VIII, 266 bis 366)[1], die schildert, wie anläßlich eines zu Ehren der Ankunft des Odysseus vom Phäakenkönig veranstalteten Festmahls unter anderen Vergnügungen die Gäste und insbesondere Odysseus (v. 368) durch die Kunst des berühmten Sängers Demodokos erfreut werden, der in etwas frivoler Weise die Liebe des Ares und der Aphrodite besingt. Gerade von dieser scheinbar ganz äußerlich und beziehungslos eingeflochtenen Erzählung läßt sich nun in unserem Zusammenhang zeigen, daß sie mit der ihr unmittelbar vorausgehenden Nausikaa-Episode in der allerinnigsten, tiefstreichenden Beziehung steht und es so die größte innere Wahrscheinlichkeit gewinnt, daß diese beiden psychologisch aufs engste verknüpften Partien der Odyssee aus der Seele desselben Dichters oder mit Rücksicht auf ihre unsichere (mythologische) Herkunft aus dem gleichen psychischen Komplex entsprungen seien. Demodokos erzählt,

[1] »Das Tanzlied von der Buhlschaft des Ares mit Aphrodite ist ganz gegen den Geist des alten Epos. Sprachlich verrät sich der Jonier, man könnte vielleicht auf Kynaithos als Verfasser raten.« (Fick, Die Odyssee, p. 315.)

wie der schöne Ares mit der goldenen Aphrodite, der Gattin des mißgestalteten Hephaistos, gebuhlt habe. Als der gekränkte Gatte von dem Allseher Helios die sichere Kunde erhält, daß er die beiden in geheimer Umarmung gesehen habe, ersinnt er eine feine Rache. Er schmiedet, um die beiden fest und auf ewig zu binden, starke und unauflösliche Ketten, dabei aber:

> Zart wie Spinnengewebe, die keiner zu sehen vermöchte,
> Selbst von den seligen Göttern: so wunderfein war die Arbeit!

Diese kunstvollen Fesseln habe er in seinem Hochzeitsgemach im Bereiche des Ehebettes derart ausgebreitet, daß er damit die beiden Verliebten im gemeinsamen Schlummer festbannen konnte (v. 298):

> Und sie vermochten kein Glied zu bewegen oder zu heben.
> Aber sie merkten es erst, da ihnen die Flucht schon gehemmt war.

Zu diesem Schauspiel ruft nun Hephaistos alle Götter herbei, »aber die Göttinnen blieben vor Scham in ihren Gemächern« (v. 324), und befreit die beiden Liebenden nicht früher aus ihrer peinlichen Situation, bis er von dem einzigen ernst gebliebenen Poseidon die Zusicherung der Genugtuung empfangen hat. Wir stoßen also hier wieder, wie in der Nausikaa-Sage, auf die poetische Einkleidung der peinlichen Empfindung des Gehemmtseins, welche die offenbar in ihrer Nacktheit zur Schau gestellten Liebenden der großen Götterversammlung gegenüber befällt, die den Vorfall zwar nicht teilnahmslos, aber immerhin mit einer für uns befremdlichen Heiterkeit aufnimmt. Die Scham der beiden Bloßgestellten wird als selbstverständlich nicht näher beschrieben; es wird nur erwähnt, daß sie im Augenblicke der »Lösung« hurtig davon sprangen und daß Aphrodite sich beeilte, möglichst bald wieder nach Kypros zu ihren Charitinnen zu kommen, die sie »mit schönen und wundervollen Gewanden schmückten« (v. 366).

Auf Grund dieser Analogien wird man wohl kaum daran zweifeln können, daß diese der Traumsituation entsprechende Szene dem gleichen seelischen Komplex entstammt wie die Nausikaa-Episode und es kann auch weder ihre Aufeinanderfolge im Epos noch ihre Einfügung gerade an der Stelle zufällig erscheinen, wo der als nackter Fremdling angekommene Odysseus beim Gastmahl unterhalten und an die Familie des Königs Alkinoos gefesselt werden soll. Neben den auffälligen Übereinstimmungen beider Schilderungen muß jedoch eine charakteristische Abweichung in der Demodokos-Erzählung besonders hervorgehoben werden, weil sie in ihren schärferen Ausprägungen uns zu einer neuen Motivgestaltung der Hemmungsempfindung hinleitet. Während in der Traumsituation wie in der Nausikaa-Szene die Hemmung als rein psychische Sensation empfunden und dargestellt wird, ist sie in der göttlichen Liebesgeschichte — aus welchen Gründen bleibe hier unerörtert — als Fesselung versinnlicht, objektiviert, und es tritt uns

diese gewissermaßen rationalisierte Form der Motivgestaltung bei weitem öfter entgegen als die rein psychologische. Mag nun dieser Projektion der seelischen Empfindung nach außen das Bedürfnis einer logischen Erklärung für die unverstandene Sensation zugrunde liegen oder mögen andere uns noch unbekannte Motive an dieser Veräußerlichung Anteil haben, immerhin macht es gerade das Demodokoslied unzweifelhaft, daß das Motiv der Fesselung als Objektivierung der rein subjektiven Traumhemmung aufzufassen ist. Nicht so sehr, weil das Gefühl der Hemmung die beiden Buhlenden im Schlafe (Traum) befällt, als deswegen, weil ja die Fesseln hier ausdrücklich als unsichtbare Bande geschildert werden, was einem getreuen sprachlichen Abbild der unerklärlichen Traumhemmung entspricht. Wir greifen also hier gleichsam mit Händen den Übergang von der rein innerlichen Empfindung der Hemmung (im Traume) zur rein äußerlichen Tatsache der Fesselung, wie wir sie im folgenden sagengeschichtlich belegen werden und überraschen so gleichsam das Hervorwachsen dieser Motivgestaltung aus der primitiven unverstandenen Traumsituation in statu nascendi. Besonders die mittelalterliche Sagenbildung, die so viele aus dem Altertum rein menschlich überlieferte mythische Stoffe und Motive zu entstellen und zu rationalisieren wußte, hat diese Veräußerlichung der Hemmungsempfindung des entblößten Träumers in extremer Weise ausgestaltet. Hieher gehört der vielen deutschen Sagen geläufige Zug, daß die nachts den Mann plagende Mahre als Strohhalm, Kornähre, Katze oder ähnliches in den Schraubstock gespannt oder festgeklemmt wird und morgens dann als nacktes Frauenzimmer dasteht, die ohne den Willen des Besiegers nicht von der Stelle kann. Ludwig Laistner hat dieses Motiv, das er auf den Alptraum zurückführt, durch die ganze deutsche Sagengeschichte verfolgt und auch dessen Ähnlichkeit mit der homerischen Erzählung hervorgehoben (»Das Rätsel der Sphinx«, Berlin 1889, I. Bd., p. 177). Als Beispiel sei eine Überlieferung erwähnt, die vom Besitzer einer wunderbaren Ente berichtet, er hätte drei Frauenzimmer, die ihn des Nachts seines Schatzes berauben wollten, durch ein Zaubersprüchlein festgebannt, so daß sie »nackt, wie sie waren, die ganze Nacht hindurch stehen bleiben mußten« (I. Bd., p. 176). Das entspricht ganz der Situation des gefangenen Strohhalms, der in den Schraubstock geklemmt wird und morgens als nacktes Mädchen dasteht. Nur nähert es sich insoferne mehr der ursprünglich zugrunde liegenden Traumsituation, als das äußerlich sichtbare Mittel der Fesselung (Laistners »Lurod«) nicht eingeführt wird und der Zauber lediglich an einem Spruche hängt, der in anderen Überlieferungen (vgl. Laistner, I. Bd., p. 176) dazu dient, ein verliebtes Paar festzubannen, wie in der Demodokos-Episode. Direkt mit der im Schlafzustand (Traum) erfolgenden Entblößung erscheint die Sensation der Hemmung in Zusammenhang gebracht in einer gleichfalls von Laistner (I. Bd., p. 45) mitgeteilten Er-

zählung des Cäsarius von Heisterbach von einem Klosterbruder, den im Schlafe der Teufel in Gestalt einer Nonne umarmt und geküßt hatte und der dann wie der trunkene Noah (i. e. entblößt) gefunden ward. Als es Zeit zum Aufstehen war, konnte er sich jedoch nicht erheben und starb nach drei Tagen. Ebenso wie diese Sage, in der uns die Hemmung noch direkt als Folge der Nacktheitsempfindung verständlich ist, faßt Laistner (I. Bd., p. 175) auch eine andere, der homerischen Erzählung verwandte Volksüberlieferung, die wir infolge Wegfalls des Nacktheitsmotivs nicht mehr als hieher gehörig agnoszieren können, als Umgestaltung einer Alptraumsituation auf. Nämlich den von der schwedischen Volkssage skogtagen (walderfaßt) genannten Zustand, der Menschen mitunter im Walde draußen erfaßt, so daß sie sich von einem unsichtbaren, aber dichten, undurchdringlichen Netze festgehalten glauben, das ihnen keinerlei Bewegung gestattet. Das wäre etwa ein letzter Ausläufer des uralten, aus der widerspruchsvollen Traumsituation hervorgewachsenen Motivs der Bewegungshemmung, welcher der nackte Träumer trotz seiner gegenteiligen Intention erliegt. Es muß jedoch hier stärker betont werden, daß sich in der auf Grund der Verdrängung peinlich wahrgenommenen Hemmungsempfindung doch nur der ursprüngliche Wunsch manifestiert, die Entblößung den Blicken der Umgebung darzubieten. Ja man muß sogar — das Motiv von der Wunschtendenz aus betrachtet — die infolge der Hemmungsempfindung fortdauernde Entblößung als übertriebene Wunscherfüllung auffassen, die dadurch eben peinlich empfunden wird und so der schamhaften Verdrängungstendenz allein zu dienen scheint, auf Grund deren der Träumer sich dem Anblick der Umgebung vergeblich zu entziehen sucht. In Hinblick auf die typische (masochistisch gefärbte) Phantasie von erzwungener Entblößung, die in dem Motiv der Fesselung ihren poetischen Ausdruck gefunden hat und von Andersen als Erlebnis berichtet wurde, darf man vielleicht ein Urbild dieser Rechtfertigung der primären Zeigelust durch die Hemmungsempfindung in einer sehr frühen Zeit der Kindheit wiederfinden, wo es dem Säugling infolge seiner organischen Unzulänglichkeit de facto unmöglich ist, sich den bewundernden Blicken der entzückten Beschauer zu entziehen, selbst wenn er es wollte.

Dieses Motiv der wider Willen erzwungenen Exhibition ist wie kein anderes geeignet, den Widerstreit zwischen Trieb und Verdrängung, den wir uns beim Dichter besonders intensiv denken müssen, aufs deutlichste zu veranschaulichen. In diesem Sinne hat es denn auch in den Werken eines mit Recht hochgeschätzten mittelalterlichen Dichters ich möchte sagen klassischen und in mehrfacher Hinsicht interessanten Ausdruck gefunden. Hartmann von Aue, der um 1200 lebte, hat unter anderem die Legende vom heiligen Gregorius auf dem Stein nach einem französischen Gedicht poetisch bearbeitet. Der Stoff stellt sich als eine der zahlreichen und

im Mittelalter sehr beliebten Variationen der antiken Oedipussage dar[1], die allerdings durch Häufung der Versündigung sowie Maßlosigkeit der Buße und Vergebung den modernen Geschmack abstößt. Gregor, das Kind aus einem blutschänderischen Verhältnis zwischen Bruder und Schwester, heiratet später unwissend seine eigene Mutter und verbringt zur Sühnung dieses Vergehens siebzehn Jahre angefesselt auf einem inmitten des Meeres aufragenden Stein, wo ihn schließlich Gesandte aus Rom aufsuchen, um den durch diese Buße gereinigten Sünder zum Papst zu machen. Die ausführliche Schilderung dieser Auffindung Gregors enthält nun gleichfalls das Motiv der schamvoll empfundenen Nacktheit in Verbindung mit dem der Motilitätshemmung durch die Fesseln. Es heißt bei Hartmann:[2]

> Da ward der Gut' und Reine
> Bald ihres Kommens inne
> Und sann, wie er entrinne.
> Denn seine Scham, die war zu groß,
> Dieweil er war ganz nackt und bloß.
> Doch konnte er nicht laufen flink,
> Weil eine Eisenfessel hing
> An jedem Bein, die hemmt' die Glieder.
> Er stürzte auf den Felsen nieder
> Und wollt sich so verbergen da.
> Er brach, als er sie kommen sah,
> Sich Blätter, daß die Scham sie hehlten.
> So fanden sie den Gotterwählten . . .

Diese vom Dichter in scheinbar freier Ausschmückung des überlieferten Stoffes und ohne Anlehnung an die Odyssee eingeflochtene Situation der erzwungenen Entblößung vor mehreren Zuschauern gewinnt noch dadurch an Interesse, daß sich im gleichen Gedicht Hartmanns auch ihr Gegenstück, die lustvolle Entblößung einer einzelnen geliebten Person, findet. In der sehr detaillierten Schilderung der Verführung der Schwester durch den Bruder verweilt der Dichter mit besonderem Behagen bei der allmählich fortgesetzten Entblößung des schlafenden Mädchens durch den liebesgierigen Bruder und variiert das Thema (l. c., p. 18) mit der gleichen epischen Breite, die uns schon an der gleichbedeutenden mehrfachen Hervorhebung der Kleider im Traum der Nausikaa auffällig gewesen ist:

> Er schlich sich leise hin zu ihr,
> Bis er in ihrem Bett sie fand.
> Er hob das hüllende Gewand
> Vom keuschen Leib so sanft und sacht,
> Daß sie davon nicht eh'r erwacht

[1] Vgl. Rank: Das Inzest=Motiv in Dichtung und Sage (Wien und Leipzig 1912), Kap. X.

[2] Nach der Übersetzung von Pannier (Reclams Universal=Bibliothek, Nr. 1787, p. 112).

Als bis er ganz darunter drang
Und seine Arme um sie schlang
— — — — — — — — — — — — — — —
Das letzte trennende Gewand
Schob noch hinweg des Bruders Hand
Und beide ruhten Leib an Leib.

Diese im Gregorius auf zwei Personen und zeitlich weit auseinanderliegende Szenen verteilten Ausdrucksformen der Exhibitionsregung in ihrer positiven Ausprägung und in ihrer Abwehrform finden sich in desselben Dichters Bearbeitung der Sage vom Armen Heinrich in einer einzigen Situation vereinigt, die es außer Zweifel stellt, daß dieses in Hartmanns Schaffen typische Motiv tief wurzelnden persönlichen Seelenregungen des Dichters Ausdruck verleiht[1]. Der vom Aussatz befallene Ritter Heinrich kann nach dem Glauben seiner Zeit, den auch der berühmte Salerner Arzt teilt, nur durch das Herzblut einer reinen, sich freiwillig opfernden Jungfrau von seinem Leiden geheilt werden. Das elfjährige Mädchen des Pächters, in dessen Haus sich der sieche Ritter zurückgezogen hat, entschließt sich in ihrer Einfalt und Liebe zu dem Leidenden zu diesem Opfer und weiß die Erlaubnis dazu auch bei ihren tiefbetrübten Eltern wie bei dem anfangs ablehnenden Ritter schließlich durchzusetzen. Der Arzt sucht das unerfahrene Ding durch Schilderung des ihr bevorstehenden Leidens von ihrem Vorhaben abzubringen:

Ich muß dich ausziehn nackt und bloß;
Ist das nicht Not genug, so groß,
Daß du mit Recht vor Scham vergehst,
Wenn du so nackend vor mir stehst?
An Beinen bind ich dich und Armen,
Fühlst du mit deinem Leib Erbarmen,
Bedenke, Mädchen, diese Schmerzen!
Ich schneide dich bis tief zum Herzen
Und brech es, wenn du lebst, aus dir[2].

Aber das Kind fürchtet nur, daß den Arzt im entscheidenden Moment der Mut verlassen werde, sie selbst gehe zur Operation »wie zum Tanze«. Und auch die vollständige Entblößung, deren Notwendigkeit allerdings nicht aus der Art der Operation folgt, ist, weit entfernt ihr peinliche Gefühle zu verursachen, vielmehr im Sinne der ursprünglichen Exhibitionsneigung eine Quelle der Lust für sie:

[1] Die Situation des an Händen und Füßen gefesselten, aller Kleidung entblößten Mannes, der »nackt wie eine Hand« von seinen Feinden mit Geißelruten gezüchtigt wird, findet sich schon in Hartmanns Erstlingswerk: »Erec« (XV, 5400 u. ff.) und eine ähnliche Szene wird auch in seinem letzten Gedicht: »Iwein« nicht vermißt (v. 4937 ff.). Interessant ist hier (v. 3234) auch der fast identische Ausdruck des Abreißens der Kleider vom Leibe wie bei dem Opfer des Armen Heinrich. Die Besprechung anderer hiehergehöriger Züge aus dem »Iwein« folgt oben im Text.

[2] Nach Wolzogens Übersetzung (Reclams Universal-Bibliothek, Nr. 456, p. 39).

Er hieß die Jungfrau allsogleich
Vom Leibe ihre Kleider tun.
Wie war sie froh der Arbeit nun!
Sie riß sie in der Naht entzwei;
Bald stund sie aller Kleider frei,
Entblößte ihre Schönheit gern
Und sonder Scham für ihren Herrn.

Das entscheidende Moment, wodurch sich diese Szene von der analogen Entblößung Gregors abhebt, ist das Fehlen jeder Abwehrbestrebung und Schamempfindung, welche die vorbildliche Traumsituation kennzeichnen. Die Entblößung tritt hier mit infantiler Naivität in der ursprünglich lustvollen Betonung auf und die Fesselung des Opfers erscheint nicht so sehr im Sinne einer Objektivierung der Hemmungsempfindung, die ja nicht betont wird, wie vielmehr als sadistisch-masochistische Verankerung des Motivs, die vermutlich in der Wehrlosigkeit des kleinen Kindes ihr Vorbild haben dürfte[1]. Die Überkompensation der Exhibitionsneigung durch die charakteristisch-typische Kleiderfülle und -pracht ist in einen anderen Zusammenhang versprengt und scheint auch nur durch die Forderung poetischer Ausschmückung gestaltet. Vor der Fahrt nach Salern stattet Heinrich das arme Kind geziemend aus und schenkt ihr:

Ein schönes Roß und Kleider reich,
Wie nie vor dieser Zeit sie trug,
Von Hermelin und Sammt genug
Und bestem Zobel, den man fand:
Das war der holden Maid Gewand.

Aber nicht bloß in den bedeutungsvollen Hauptszenen der Handlung, wo die Ausführlichkeit des Dichters sich noch als Forderung der Technik rechtfertigen ließe, sondern auch in einzelnen Details seiner Dichtungen, ja selbst in Gleichnissen kommt der Nacktheitskomplex zum Durchbruch und verrät sich so als entscheidendes Motiv der unbewußten dichterischen Gestaltung und nicht bloß als ein poetisches Requisit. So illustriert der Dichter in der Einleitung zu dem eigentlichen Thema des »Gregorius« die unermeßliche Gnade Gottes, die sich ja auch an Gregor bewähren sollte, an dem Gleichnis eines Mannes, den Mörder berauben und schwer verwundet liegen lassen, dessen sich aber Gott zu seinem Heile erbarmt (p. 10):

Sie hatten ihn gar frevelhaft
Dahingestreckt und ihm entrafft
Die Kleider alle, die er trug,
Und hatten Wunden, schwer genug,
Geschlagen ihm mit frevler Hand.
— — — — — — — — — — — — — —

[1] Die Beziehung der masochistischen Fesselungsphantasie auf die Wehrlosigkeit des Säuglings hat seither J. Sadger an Krankengeschichten zeigen können (Jahrb. f. psychoan. Forschungen, IV. Bd., 1912).

Allein ihn ließ der höchste Gott,
Nicht ohne sein gewohnt Erbarmen:
Er lieh in Güte noch dem Armen
Hoffnung und Furcht zum Kleide,
Die er gewirket beide
Zum Schutze allen Sündern.

Dieses aus Furcht und Hoffnung gewebte Kleid erinnert wohl nicht ganz zufällig an das prächtige Gewand von Autorität, das die Nacktheit des Kaisers im Märchen verhüllen soll[1].

Auch die Verschiebung des ursprünglich den Genitalien geltenden Exhibitionsgelüstes auf indifferente Körperteile, insbesondere auf Beine und Arme, wie bei Andersen, findet sich im Gregorius. In ähnlicher Weise wird das erotische Wohlgefallen an der schönen, glatten, weißen Haut angedeutet ⟨p. 97⟩. Der arme Fischer, bei dem der ehemalige Fürst als Büßer Unterkunft sucht, hält den Mann, dessen wohlgestalteten und gepflegten Körper Lumpen decken, für einen Betrüger:

Es sah wohl schwerlich Mann und Weib
Je einen stattlicheren Leib.
— — — — — — — — — — — — — —
Du bist gemästet guter Art,
Die Schenkel glatt, die Füße zart,
Die Zehen wohlgestreckt und lang,
Die Nägel schön gepflegt und blank
— — — — — — — — — — — — — —
Auch seh ich deinen Schenkeln an
Nicht einen Fall, nicht einen Stoß,
Du trägst sie noch nicht lange bloß.
Wie sie so wohl bewahret sind,
Daß weder Frost noch rauher Wind
Sie je einmal berühret hat.
Gar nicht zersaust und prächtig glatt
Dein Haar ist und so weich die Haut,
Wie man sie nur bei Schlemmern schaut.
Die Arme und die Hände dein,
Die müssen ohne Tadel sein,
Und sind so glatt und sind so weiß:
Du pflegtest sie mit anderm Fleiß
In aller Heimlichkeit und Stille,
Als jetzt zu zeigen ist dein Wille.

Auch das Gegenstück zu dieser wohlgefälligen Ausmalung der körperlichen Schönheit, nämlich die Schilderung des durch die übermenschliche Buße entstellten Leibes wird im Epos mit liebevoller Ausführlichkeit dargestellt. Vor der Auffindung des nackten

[1] Kleidungsstücke allegorisch zu deuten war zwar im Mittelalter allgemein beliebt ⟨Reinh. Köhler, Schriften, II. Bd., p. 122 ff.⟩ — Man vgl. auch in Tennyson's Dichtung von der »Lady Godiva«, die wir im zweiten Teil unserer Arbeit ausführlich besprechen, die auf die nackte Frau bezügliche Wendung: »So ritt sie aus und Keuschheit war ihr Kleid.«

Büßers malt der Dichter, offenbar von dem Streben nach bewußter poetischer Kontrastwirkung geleitet, im Detail aus, wie Gregor in seiner früheren Schönheit aufgefunden werde und hebt dabei seine mit der tatsächlichen Nacktheit scharf kontrastierende prächtige Bekleidung hervor (p. 111), ein Zug, der uns bereits als Reaktion auf die Entblößung verständlich geworden ist. Darauf folgt (p. 112 u. f.), nach der Entdeckung des gänzlich Unbekleideten, die langatmige Beschreibung seiner körperlichen Entstellung, die ihn nicht, wie früher, zu einem wohlgefälligen Anblick geeignet macht:

Der arme Dulder dorten war
Bewachsen ganz und gar mit Haar;
Es war gar struppig ihm behaart
Die Haut und struppig Haupt und Bart
— — — — — — — — — — — — — —
Erst voll an seinen Gliedern allen
Das Fleisch, nun aber abgefallen,
Daß es kaum deckte das Gebein;
Schwach war er wie ein Kindelein
An Beinen und an Armen,
Es möchte Gott erbarmen.

Diese scheinbar unwesentlichen und äußerlich nur der dichterischen Ausschmückung dienenden Details haben wir so ausführlich mitgeteilt, weil sie im Zusammenhalt mit anderen Dichtungen Hartmanns an innerer Bedeutung gewinnen und uns zu einer weiteren typischen Verdrängungsform des Nacktheitsmotivs führen. Die gleiche Gegenüberstellung des nackten, körperlich entstellten Mannes und der erwünschten Wohlgestalt und reichlichen Bekleidung, wie sie die zuletzt angeführten Stellen zeigen, findet sich neben einer Reihe bereits genannter typischer Gestaltungsformen des Nacktheitsmotivs in dem Erstlingswerk Hartmanns, im »Iwein«. Der Held, der sich mittels eines unsichtbar machenden Ringes seinen wie blind zustechenden Verfolgern entzieht[1], irrt später im Wahnsinn nackt durch die Wälder, wo ihn Frau von Narison schlafend findet. Sie legt eine Fülle prächtiger Kleider neben ihn und bestreicht seine wettergebräunte Haut mit einer heilenden Salbe, ohne ihn jedoch zu wecken:

»Weil sie das wohl erkannte,
Wie sehr erröten und Schande
Einem edeln Manne wehe tut.
Drum barg sie sich in höfischem Mut,
Daß sie ihn sah und er sie nicht.
Sie gedachte, wenn das geschicht,
Daß er erwacht und kommt zu Sinnen,
Und wird hienach deß innen,
Daß ich ihn also nackt gesehn,
So ist viel übel mir geschehn,

[1] Der innige Zusammenhang auch dieses Motivs mit der Verdrängung der Nacktheitslust wird im zweiten Teil unserer Abhandlung ersichtlich werden.

Denn das beschämt ihn so sehr,
Daß er mich nimmermehr
Mit Willen hernach ansieht.«

(V. 3489 u. ff. übersetzt von Wolf Grafen Baudissin, Berlin 1845.)

Auf diese vom intensiven Schamgefühl des Dichters abgeschwächte Wunschphantasie nach ungestrafter Entblößung vor einem weiblichen Zuschauer folgt die bereits angekündigte Kontrastschilderung, die uns dadurch noch interessanter wird, daß dem nackten und verunstalteten Helden die gewünschte Wohlgestaltung und prächtige Kleidung zunächst im Traume erfüllt scheint[1]:

»Aufrichtet er sich alsbald,
Und als er schaut seine eigne Gestalt,
Und sich so schwarz und schrecklich sah,
Zu sich selber sprach er da:
Bist Du's Iwein? oder Wer?
Hab ich geschlafen bisher?
Weh', o weh' mir, und ach!
Wär ich lieber doch nicht wach!
Denn im Traum ward mir gegeben
Ein viel reiches Heldenleben.
— — — — — — — — — — — — — — — — — —
Ich war schön von Gestalt und reich
Und diesem Leibe viel ungleich.«

Der körperlich entstellt und nackt Daliegende träumt aber nicht nur in typischer Wunscherfüllungsform von seinem in voller Schönheit erstrahlenden Körper, sondern auch — ähnlich wie Nausikaa — von dem entsprechenden Verdrängungsgegensatz der Kleiderüberhäufung:

»Als er die frischen Kleider
Zur einen Seite ihm liegen sach
Wundert' ihn das und er sprach:
Dies sind Kleider wie ich genug
Sie oft in meinem Traume trug.«

Zu besonderer Bedeutung gelangt dieses Gegenstück zum Nausikaa-Traum durch eine Studie Osterwalds (Halle 1853), der den Stoff des »Iwein«[2] auf Grund naturmythologischer Ver-

[1] Wie dem Dichter seit jeher, so gilt auch Hartmann der Traum, allerdings seinem manifesten Inhalt nach, als Wunscherfüller:

»Traum, wie so wunderlich du bist!
Reichtum schaffst du in kurzer Frist
Einem, der also ärmlich lebt . . .« (»Iwein«).

Besonders im Minnesang ist dieses Motiv häufig verwertet. Vgl. Walters von der Vogelweide Gedichte: »Traumdeutung«, »Süßer Traum« u. a., auf die bereits Riklin in seiner Arbeit: »Wunscherfüllung und Symbolik im Märchen« (1908) hingewiesen hat.

[2] Vgl. auch C. Rauch, Die walische, französische und deutsche Bearbeitung der Iwein-Sage (Dissertation, Göttingen 1869).

gleichung in engste Beziehung zur Odysseussage bringt. Aus der bis in Einzelheiten durchgeführten Parallele seien nur zwei hieher gehörige Punkte hervorgehoben: »Den langen und tiefen Schlaf, in den Iwein gefallen ist, als die Frau von Narison mit ihren Begleiterinnen durch den Wald reitet, vergleiche ich mit dem Schlafe des Odysseus unter dem Ölbaume auf Scheria« ⟨p. 53⟩ bevor er, von dem Geschrei der spielenden Mädchen geweckt, nackt hervortritt. Ebenso vergleicht Osterwald ⟨p. 51⟩ die durch den Zauberring erlangte Unsichtbarkeit Iweins außer mit Siegfrieds Nebelkappe auch mit dem bergenden Nebel, den Athena auf Scheria um ihren Schützling Odysseus ausgießt. Wahrscheinlicher als Osterwalds Annahme von einer nur durch Entlehnung oder Wanderung des Stoffes erklärlichen mythologischen Verwandtschaft der beiden Sagengebilde erscheint uns ihre psychologische Identität, die in der gleichen allgemein menschlichen Traumsituation wurzelt und in den typischen Verdrängungsformen der erotischen Entblößungslust dargestellt ist. Als eine dieser Formen ist uns andeutungsweise bereits im heiligen Gregorius und deutlicher im »Iwein« Hartmanns das Motiv der körperlichen Entstellung entgegengetreten, das übrigens auch in der Nausikaa-Szene vorgebildet ist, wo der vom Schlamm des Meeres besudelte Körper des nackten Odysseus den Mädchen besonders schreckenerregend erscheinen muß ⟨VI, 137⟩. Dieses Motiv der Verunstaltung wird uns als ein fast neurotischer Abwehrausdruck der Entblößungsgelüste verständlich, die ja nur dem wohlgestalteten und erotisch reizenden Körper gelten. Während jedoch in den bisher angeführten Gestaltungen dieses Motivs die körperliche Entstellung nur allgemein als solche dargestellt, im einzelnen Falle jedoch sehr verschieden war und durchaus nichts Bezeichnendes an sich hatte, findet sich das Motiv der Nacktheit auffällig oft mit einem ganz bestimmten, überaus charakteristischen körperlichen Makel verknüpft, dessen Besonderheit einer eigenen Betrachtung wert ist.

2.

> »Die Betrachtung einer nackten Frau
> läßt mich von ihrem Skelett träumen.«
> Flaubert ⟨Corresp.⟩.

Dieses Gebrechen, das die betroffene Person veranlaßt, jede Entblößung ängstlich zu vermeiden und anderseits dem Beschauer ihren Anblick nicht lustvoll, sondern ekelerregend macht, trifft nicht einen einzelnen Körperteil, vielmehr die dem Beschauer darzubietende ganze Körperoberfläche, die Haut, die regelmäßig durch die Krankheit des Aussatzes verunreinigt und eklig anzusehen ist. Nun wird es wohl kaum als Zufall gelten können, daß auch dieses Verdrängungsmotiv in der Dichtung Hartmanns klassischen Ausdruck gefunden hat, und zwar im »Armen Heinrich«, wo

wir die Entblößungssucht bei dem Mädchen in ihrer ursprünglich lustvollen, von masochistischen Regungen verstärkten Betonung bereits aufzeigen konnten. Die fast neurotische Abwehr der Entblößungslust ist hier auf den sonst aktiven Partner, den armen Heinrich, übertragen, der, früher ein in Pracht und Glanz mächtiger Fürst, nun vom Aussatz befallen, zum Ärmsten der Armen wird:

> Doch da man wahr die Schwären nahm,
> Die Schand an seinem Leibe,
> Da ward er Mann und Weibe
> So sehr verhaßt, als ehedem
> Er allen Menschen war genehm
> Und lieb der ganzen Welt gewesen.
> Nun war der Schmach er auserlesen,
> Daß niemand mehr ihn gerne sah.

Er zieht sich von den Freuden der Welt zurück in die Einsamkeit — er will von niemandem mehr gesehen werden — und findet dort in dem unschuldigen Töchterlein des Pächters, die ihm nach damaliger Meinung mir ihrem Herzblut Heilung zu verschaffen glaubt, seine Retterin. Er zieht mit dem Mädchen, das fast noch ein Kind ist, zu dem berühmten Wunderarzt, der dieser Blutkur kundig sein soll, und wird dort wirklich vom Aussatz gereinigt; aber nicht durch den Opfertod des Mädchens, den sein Gewissen im letzten Augenblick zu verhindern weiß, sondern auf eine weit wunderbarere Weise als es selbst die gelungene Operation des Salerner Künstlers gewesen wäre. Durch das Schärfen des Operationsmessers am Wetzstein wird der vor der Türe wartende arme Heinrich daran gemahnt, daß das Leben des Mädchens nur mehr nach Minuten zähle und er versucht durch ein kleines Löchlein in der Wand, sie zum letztenmal zu sehen:

> Da sah er denn die Süße bald
> Nackt und gebunden durch den Spalt.
> Ihr Leib war, ach, so wonniglich;
> Er sah sie an und sah auf sich.
> Und faßte einen neuen Mut.

Er dringt in das Gemach ein und bewegt den Arzt, das Opfer loszubinden:

> Dies Kind ist also schön und rein;
> Nimmer wird mirs möglich sein,
> Ihren blut'gen Tod zu sehn;

Und nun setzt spontan die Heilung des Aussatzes ein, die Gott nur zur Erprobung der Standhaftigkeit der beiden Liebenden so lange verzögert hatte:

> Und machte ihn von dieser Stund'
> Wieder rein und ganz gesund.

Hinter dieser seltsamen Heilung, die auch durch den göttlichen Anteil nicht verständlicher wird, scheint sich als ursprünglicher Kern die Auffassung zu verbergen, daß der aussätzige Heinrich durch den unverhüllten Anblick des reinen Mädchenleibes plötzlich genest. Nun erklärt aber auch die Herstellung dieses der Sagenüberlieferung anscheinend verloren gegangenen Zusammenhanges nicht den Kausalnexus zwischen dem Anblick des nackten Mädchens und der Heilung des Aussatzes; wir müßten uns denn zur Annahme versteigen, die Krankheit Heinrichs im Sinne einer durch die mißglückte Verdrängung exhibitionistischer Gelüste auf organischer Grundlage entstandenen hysterischen Symptoms aufzufassen, das in der psychoanalytischen Kur durch die Befreiung dieser verdrängten Regungen und ihre entsprechende Sublimierung in ähnlich überraschender Weise zum Schwinden gebracht werden kann wie es in der auf reale Anschaulichkeit angewiesenen Sagengestaltung durch restlose Befriedigung des Gelüstes erreicht wird. Wir könnten uns kaum entschließen, diese medizinische Auffassung für das Verständnis der poetischen Gestaltung der Sage durch Hartmann geltend zu machen, wenn uns nicht ein moderner Dichter die psychologische Möglichkeit einer solchen Betrachtungsweise nahegelegt hätte. In seiner Dramatisierung der Heinrichsage[1] hat Gerhart Hauptmann sowohl den Anteil des Gemütslebens an der Erkrankung Heinrichs als auch das Agens seiner Heilung mit richtiger psychologischer Empfindung hervorgehoben. Er läßt den Helden, der seinem Freunde den Verlauf der Kur erzählt, den Anblick des nackten Mädchens als das entscheidende Heilmittel rühmen (p. 158 der Buchausgabe von S. Fischer, Berlin 1902):

> »da schloß er sich mit ihr in seine Kammer. – –
> Ich aber . . . nun, ich weiß nicht, was geschah . . .
> ich hörte ein Brausen, Glanz umzuckte mich
> und schnitt mit Brand und Marter in mein Herze.
> Ich sah nichts! Einer Thüre Splitter flogen,
> Blut troff von meinen beiden Fäusten, und
> ich schritt – mir schien es – mitten durch die Wand! –
> Und nun, ihr Männer, lag sie vor mir, lag,
> wie Eva, nackt . . . lag fest ans Holz gebunden!
> Da traf der dritte Strahl der Gnade mich:
> das Wunder war vollbracht, ich war genesen!«

Nun wird eine rein ästhetisch-formale Betrachtungsweise, wie sie derartigen Problemen gegenüber üblich und zweifelsohne auch bis zu einer gewissen Grenze berechtigt ist, in dem hervorgehobenen Moment nur die glänzende Technik des Dramatikers sehen wollen, der durch Simplifizierung und Reduzierung der Zusammenhänge zu wirksamen dramatischen Steigerungen und Höhepunkten zu gelangen sucht, ohne Rücksicht darauf, ob er damit ein ursprüngliches Motiv

[1] Zur literarischen Orientierung vgl. man H. Tardel: Der arme Heinrich in der neueren Dichtung. Berlin 1905.

oder eine tiefe psychologische Verknüpfung wieder herstellt oder verwischt. Auch wir möchten nun dem Dichter, ohne ihn selbst befragt zu haben, derartige Absichten bewußterweise nicht zuschreiben. Aber es läßt sich doch zeigen, daß er — gewollt oder unbeabsichtigt, das gelte uns jetzt gleich[1] — in dieser staunenswerten Heilung eines organischen Leidens auf psychischem Wege ein, wie es scheint, uraltes und mythisch beglaubigtes Motiv wieder belebt hat. Die späteren rabbinischen, zum Teil auf alte Überlieferung zurückgreifenden Ausgestaltungen biblischer Sagenmotive lassen Bitiah, die Tochter des Pharao, von einer Hautkrankheit befallen sein, die sie nötigt, im Wasser des Nilflusses Heilung zu suchen. Als sie dort baden will, bemerkt sie den im Schilfe ausgesetzten Moses und soll bei der Berührung, nach einzelnen Berichten schon beim Anblick des nackten weinenden Knäbleins sogleich von dem bösen Ausschlag befreit worden sein. Diese wunderbare Heilung habe sie bewogen, sich des verlassenen Kindes anzunehmen (Bergel, Mythologie der Hebräer, Leipzig 1882). Auch hier finden wir also den Aussatz und seine Heilung im Sinne unserer Auffassung zu der Befriedigung der auf den nackten Körper gerichteten Schaulust in Beziehung gebracht.

Haben wir so die Entblößungs- und Schaulust in verschiedenen Verdrängungsformen als eine der bedeutsamsten unbewußten Triebkräfte im dichterischen Schaffen Hartmanns aufzeigen können, so erkennen wir leicht wieso gerade er befähigt war, die rohe Überlieferung von der Heilung des Aussatzes durch Menschenblut, die weit verbreitet in der mittelalterlichen Dichtung ist, in der Weise zu verinnerlichen und zu veredeln wie ihm mit Recht nachgerühmt wird (z. B. in den scharfsinnigen Ausführungen Wackernagels: »Der arme Heinrich«, Basel 1855, p. 214). Hat er doch in dem einem blutrünstigen Aberglauben entstammenden Stoff das verborgene Motiv der Erotik, das nach ihm Gerhart Hauptmann in seiner vollen Wirksamkeit bloßgelegt hat, nur herauszufühlen vermocht, weil er ihm eine Gestalt geben konnte, die der vorherrschenden Komponente seines Sexualtriebes, ihrer Verdrängungsstufe und Sublimierungshöhe entsprach.

Ähnlich wie Hauptmann im »Armen Heinrich«, nur mit Ausschaltung des therapeutischen Effektes, hat ein anderer moderner Dramatiker die scheinbar äußerliche Kontrastierung von Nacktheit und Aussatz zu einer gewagten Szene benützt, die in ihrer traumhaften Gestaltung die besprochenen psychologischen Zusammenhänge an-

[1] Auch eine Andeutung der direkten Entblößungslust findet sich bei Hauptmanns armem Heinrich, der dem opferfreudigen Mädchen gegenüber tut, als wäre sie für ihn nicht da:

> ». . . Denn ich lachte, pfiff,
> als wäre sie ein Baum am Waldrand dorten,
> trieb alles so, als sei ich nicht belauscht,
> jedwede Notdurft ihr vor Augen . . .«

deutet. In dem Drama: »Tantris der Narr« (Leipzig 1907) hat Ernst Hardt das Ende der Liebe von Tristan und Isolde mit poetischer Anlehnung an die alte Überlieferung auf die Bühne gebracht. In der vierten Szene des dritten Aktes wird die schöne Isolde, weil sie ehebrecherischer Beziehungen zu Tristan verdächtig ist, von ihrem rasenden Gemahl König Marke den Siechen von Lubin als Geschenk überlassen, die sich, auf diese seltene Beute gierig, im Hof der Königsburg versammelt haben. Sie wird vom Henker herausgeführt, der ihr den Mantel abnimmt und »steht nun von ihrem blonden Haar umflossen, nackt mit geschlossenen Augen regungslos da« (p. 69), der Schar von Aussätzigen gegenüber, die sich bereits anschicken, von ihr Besitz zu ergreifen, als Tristan, der sich in der Maske eines Siechen unter sie gemengt hatte, plötzlich hervorbricht und die Rotte mit Schlägen auseinanderjagt. Während dieser ganzen Szene »steht Isolde regungslos mit geschlossenen Augen da« (p. 73), was im Zusammenhang mit der Schar fremder Zuschauer an die Traumsituation der Hemmung erinnert, von der wir ausgegangen sind. An diese tiefe Beziehung rührt der Dichter, wenn er die durch Tristans Eingreifen in ihrer Reinheit unversehrte Isolde nach ihrer Versöhnung mit König Marke zu dessen Gästen sagen läßt (p. 94):

> Ihr Herrn . . . ich bitt Euch . . denkt, es war ein Traum . .
> Wir möchten sonst Gefühl und rechte Worte
> Nicht finden vor einander — Ihr und ich —
> Aus Scheu vor jenem gräßlichen Erleben.

Und wie das ursprüngliche Vorbild jener Traumsituation erscheint die unmittelbar auf die Vertreibung der Siechen folgende Szene, wo die nackte Isolde noch immer regungslos dem verkleideten Tristan gegenübersteht, dem Manne, dem sie einst in lustvollem Genießen sich so dargeboten hatte[1] und den sie jetzt hinter seiner Maske nicht erkennt. Vergleicht man diese dramatische Gestaltung der Fabel mit den ihr zugrunde liegenden Sagenmotiven, so zeigt sich auch hier wieder, daß der moderne Dichter, aus den ewig sprudelnden Quellen der Menschenseele schöpfend, ursprüngliche Zusammenhänge wieder herzustellen vermag, die im Laufe bloß äußerlicher Überlieferung verwischt und unkenntlich geworden sind. Im alten Tristan-Roman[2] wird Isolde wohl den Siechen ausgeliefert

[1] Als Verdrängungsgegensatz findet sich auch hier das Motiv der Kleiderpracht angedeutet:

> Isolde: »Der Seiden Knittern, Goldgewirk der Kleider,
> Der Edelsteine Prunk und Pelze, Bänder,
> Goldgürteln, Nadeln, Schnallen . . . solche Dinge
> Zu schauen und prüfend mit der Hand zu streichen,
> Belustigt mich, mag es auch kindisch sein.«

[2] Vgl. die dichterische Nachbildung eines verlorenen, ältesten Tristan-Romans durch Bédier: Le Roman de Tristan et Iseut (Deutsch von Zeitler, 1901). Der Kern dieser Szene ist auch im »Deutschen Volksbuch von Tristan und Isolde« enthalten.

und von Tristan befreit, aber die höfische Form der späteren Tristan-Sage hat diese Szene als zu anstößig und roh ausgeschaltet; und wenn ein Kritiker[1] lediglich in dem Streben nach sensationellen Effekten das Motiv für ihre Wiederbelebung durch den Dichter sehen will, so dürfen wir das in diesem Zusammenhang als oberflächlich zurückweisen.

Im Motiv der Bewegungshemmung (Fesselung) des Nackten fanden wir neben dem Wunsch nach Darbietung der Entblößung auch dessen Abwehr im Moment des Zwanges ausgeprägt; im Motiv des verunstaltenden Aussatzes, der den Anblick des Körpers ekelhaft erscheinen läßt, tritt das Moment der Abwehr noch stärker hervor, wenn auch in gewissen Ausprägungen dieses Motivs die ursprünglich verdrängte Entblößungslust wieder durchzubrechen beginnt. Es darf uns diese Doppelseitigkeit der Sagenmotive, einerseits als Abwehrausdruck der Verdrängung, in dem doch anderseits wieder das ursprünglich zu Verdrängende durchbricht, nicht befremden, da wir Ähnliches in den psychoneurotischen Symptomen und den analog aufgebauten Träumen regelmäßig zu finden gewöhnt sind. So stellte mir Dr. Alfred Adler gelegentlich meines Vortrags dieses Themas einen für die vorliegende Motivenstudie interessanten Traum einer Patientin zur Verfügung, die an der Unterdrückung intensiv exhibitionistischer Regungen erkrankt war. Sie träumte im Verlaufe der psychoanalytischen Kur, daß sich ihre Freundin (oder Cousine) vor ihr entblößt; diese Freundin hat im Traume ein Geschwür an der Brust. Dieser Traum verrät ohne weiteres den offenen Durchbruch der unterdrückten Entblößungs-, beziehungsweise Beschauungslust, zugleich aber den Abwehrkampf gegen diese Neigung in dem durch ein Geschwür entstellten Körper. Die gleiche Motivgestaltung und Verwertung finden wir in Maeterlincks »Monna Vanna«. Auf dem Wege in das Lager des Prinzivalli wird die nur mit dem Mantel bekleidete Frau durch den Schuß eines Wachpostens an der Brust leicht verwundet. Prinzivalli, der nicht mehr darauf besteht, seinen lüsternen Wunsch nach ihrem nackten Anblick zu befriedigen, benützt doch die durch die Verwundung gebotene Gelegenheit, sie zur teilweisen Entblößung aufzufordern und auch ihr ist diese harmlose Gelegenheit zur Befriedigung der bewußterweise verpönten Zeigelust nicht unwillkommen:

Prinzivalli: Zeigt mir die Wunde.
Vanna (ihren Mantel oben öffnend): Hier . . .

Daß aber der Dichter und mit ihm seine Gestalten diese partielle und scheinbar unerotische Entblößung im Sinne unserer Auffassung verstehen wollen, zeigt das Gegenstück dieser Szene am Schluß desselben Aktes, wo Prinzivalli und Vanna einander in Liebe gefunden haben und er ihr in die Stadt folgen will:

[1] W. Golther, »Bühne und Welt«, 1909, p. 458.

Prinzivalli: Aber deine Wunde . . . es ist als ob das Blut . . . (er sucht den Mantel mit der Hand fortzuschieben).

Vanna (ihm in den Arm fallend und sich noch enger in den Mantel hüllend): Nein . . . nein, Gianello . . . wir sind jetzt nicht mehr Feinde . . . Mich friert . . .

Und nun folgt als Reaktion auf die beiderseitigen verbotenen Gelüste die bereits angeführte symbolische Bekleidung mit dem kostbaren Schleier. Hier empfindet sie also dieselbe Entblößung im Sinne einer erotischen Preisgabe, die sie dem mächtigen Feinde gewähren, aber dem zarten Freunde schamhaft weigern muß. So weiß sich also im Abwehrausdruck der körperlichen Entstellung (Wunde, Ausschlag etc.) der ursprüngliche Wunsch nach Entblößung noch Geltung zu verschaffen. Diese bei der Analyse nicht selten ermittelte Bedeutung der Exantheme in Traum und Neurose geht nach einem Hinweis Freuds auf den Umstand zurück, daß Ausschläge in der Kindheit dem von der Erziehung zur Schamhaftigkeit angehaltenen Kinde die beste Gelegenheit zu ungestraften Entblößungen vor seiner Umgebung und zur Selbstbeschauung bieten. Auf Grund einer solchen infantilen Einstellung erklärt sich dann sehr gut der neurotische Charakter so mancher Ausschläge, insbesondere das rätselhafte Auftreten gewisser Anfälle von Urtikaria, die wohl Stekel[1] als »sexuelle Hautkrankheit par excellence« bezeichnet hat, jedoch ohne sie als Verdrängungsausdruck ursprünglich intensiver Entblößungsgelüste zu spezialisieren. Auf Grund der dargelegten tiefreichenden Zusammenhänge dürfen wir die neurotische Urtikaria als Verdrängungserscheinung einer intensiven Entblößungslust auffassen, die einerseits den Wunsch nach der verbotenen Entblößung bestrafen, seine Realisierung aber nicht nur verhüten, sondern zugleich vorwurfslos ermöglichen soll. Im Zusammenhang unserer dem dichterischen Seelenleben geltenden Untersuchung wird es besonders reizvoll, anstatt einzelner Fälle aus der ärztlichen Praxis[2], ein weniger durch seine Beweiskraft als durch die Person des Patienten wertvolles Beispiel heranzuziehen. Bekanntlich hat Goethes Schwester Kornelia an einer zeitweilig scheinbar unmotiviert auftretenden Urtikaria gelitten, zu deren Verständnis uns zwar nur wenig, aber auf der breiten Basis der entwickelten Zusammenhänge vielleicht doch

[1] Nervöse Angstzustände, Berlin 1908, p. 111.

[2] Der Liebenswürdigkeit des Herrn Dr. Ed. Hitschmann verdanke ich die Kenntnis eines Falles, der vom 18. bis zum 25. Lebensjahr an Urtikaria nach Erregung litt. Eine seiner ersten Kindheitserinnerungen ist eine Szene, wo er als Halbbekleideter oder Nackter einer Gesellschaft von Bekleideten vorgeführt wird, was ihn sehr verlegen macht. Die Nacktheit seiner Frau stößt ihn immer sehr ab, während sie ihm in seinen Träumen oft nackt erscheint. Die Mutter war auffallend prüde.

Auf die rein medizinische Seite dieses Gegenstandes kann natürlich hier nicht eingegangen werden. Es sei bloß verwiesen auf Max Marcuse: »Hautkrankheiten und Sexualität« (Urban u. Schwarzenberg, 1907) sowie auf Oskar Scheuer: »Hautkrankheiten sexuellen Ursprungs bei Frauen« (ebenda 1911).

hinreichendes Material zu Gebote steht. Außer der Bemerkung Goethes, seine Schwester sei ganz ohne Sinnlichkeit und von Abneigung gegen den Geschlechtsverkehr erfüllt gewesen, was jedenfalls für intensive Sexualverdrängung im allgemeinen spricht, scheint uns der von Moebius (Goethe, Leipzig 1898) angeführte Umstand bemerkenswert, daß ihr Ausschlag besonders dann auftrat, wenn sie einen Ball besuchen sollte. Es läge ganz im Sinne unserer Auffassung, wenn die bevorstehende Zurschaustellung der körperlichen Reize durch den Abwehrausdruck des Ausschlages verhindert würde, während der Ausschlag anderseits gewiß Gelegenheit zu intimerer Entblößung vor dem Arzt oder teilnehmenden Verwandten bietet. Als indirekte, sozusagen familiäre Betätigung für die besondere Betonung dieser Komponente darf man vielleicht darauf hinweisen, daß ihrem ruhmreichen Bruder zwar die volle künstlerische Sublimierung seines Schautriebes in besonders hohem Maße geglückt ist, daß er aber in bezug auf die Reversseite dieses Komplexes eine gewisse Schwäche verrät. In dieser Hinsicht ist seine oft genannte ungerechtfertigte (Wackernagel, p. 211) Reaktion auf die Lektüre des »Armen Heinrich« (in Büschings Ausgabe, Zürich 1810) als bemerkenswertes Gegenstück zu der Hautneurose seiner Schwester hervorzuheben. In den Tag- und Jahresheften von 1811 hat er sich darüber mit einem fast krankhaften Widerwillen geäußert:

> »Ebenso brachte mir Büschings armer Heinrich, ein an und für sich betrachtet höchst schätzenswertes Gedicht, physisch-ästhetischen Schmerz. Den Ekel gegen einen aussätzigen Herrn, für den sich das wackerste Mädchen aufopfert, wird man schwerlich los; wie denn durchaus ein Jahrhundert, wo die widerwärtigste Krankheit in einem fort Motive zu leidenschaftlichen Liebes- und Rittertaten reichen muß, uns mit Abscheu erfüllt. Die dort einem Heroismus zugrunde liegende schreckliche Krankheit wirkt wenigstens auf mich so gewaltsam, daß ich mich vom bloßen Berühren eines solchen Buches schon angesteckt glaube!«

Im Sinne der tieferen Bedeutung dieser Idiosynkrasie ist vielleicht die Tatsache erwähnenswert, daß Goethe den Plan zu einer Tragödie »Nausikaa« entworfen hat (Weimarer Ausgabe, I. Bd., p. 10), deren Ausführung leider unterblieben ist[1]; es scheinen diesen Komponenten seines Trieblebens zu mächtige Hemmungen

[1] Goethes Entwurf beginnt mit einem Monolog des gestrandeten Ulysseus, der nackt und hilflos auftritt. Der Dichter schreibt am 22. Oktober 1786 aus Italien an Frau v. Stein: »Sagt ich dir schon, daß ich einen Plan zu einem Trauerspiel Ulysseus auf Phaea gemacht habe? — — — ein sonderbarer Gedanke, der vielleicht glücken könnte.« — Hermann Schreyer hat in freier Ausführung des Goetheschen Entwurfs und mit Verwendung der wenigen Verse Goethes ein Trauerspiel Nausikaa verfaßt (Halle a. S. 1884), nebst einem Anhang: Nausikaa bei Homer, Sophokles und Goethe. — Goethes Tragödie sollte darin wurzeln, daß Odysseus sich Nausikaa gegenüber, die bei ihm den Namen ihrer Mutter Arete führt, als unverheiratet ausgibt. — Von Interesse ist, daß in Goethes Fragment Nausikaa sagt: »So wirst du lächeln, daß mich hat ein Traum, ein Traum verführt, der einem Wunsche gleicht.«

entgegengewirkt zu haben, die wohl auch durch die besondere persönliche Art der Behandlung des geplanten Stoffes verstärkt wurden, da sich sonst in den Dichtungen Goethes unverhüllte Äußerungen der Schau- und Entblößungslust reichlich finden.[1] Besondere Hervorhebung wegen der zarten und reichen Ausbildung des Nacktheitsmotivs verdient eine Stelle aus dem »Faust« (zweiter Teil), wo der eben erzeugte Homunkulus eine exhibitionistische Phantasie mit besonderer Betonung der Schaulust entwickelt:

»Klar Gewässer
Im dichten Haine! Fraun, die sich entkleiden,
Die allerliebsten! — Das wird immer besser.
Doch eine läßt sich glänzend unterscheiden,
Aus höchstem Helden-, wohl aus Götterstamme.
Sie setzt den Fuß in das durchsichtige Helle;
Des edlen Körpers holde Lebensflamme
Kühlt sich im schmiegsamen Krystall der Welle.
Doch welch Getöse rasch bewegter Flügel,
Welch Sausen, Plätschern wühlt im glatten Spiegel?
Die Mädchen flieh'n verschüchtert; doch allein
Die Königin, sie blickt gelassen drein,
Und sieht mit stolzem weiblichem Vergnügen
Der Schwäne Fürsten ihrem Knie sich schmiegen,
Zudringlich zahm. Er scheint sich zu gewöhnen.
Auf einmal aber steigt ein Dunst empor,
Und deckt mit dichtgewebtem Flor
Die lieblichste von allen Szenen.«

Auch hier findet sich wieder bei der Königin das ruhige Stehenbleiben, während die Mädchen im Gegensatz dazu — wie die Gespielinnen der Nausikaa — fliehen, und am Schluß das Motiv der Unsichtbarkeit. Zu Mephistopheles, der nichts von alledem zu sehen behauptet, sagt Homunkulus:

Waldquellen, Schwäne, nackte Schönen,
Das war sein ahnungsvoller Traum.

[1] Vgl. u. a. Goethes Gedicht »Belauschung des nackten Mädchens«, das von Heinses Nacktheitsschilderung in »Ardinghello« (1787) beeinflußt ist; und im »Wilhelm Meister« (Buch III, Kap. 18) das Entzücken an der nackten männlichen Gestalt des aus dem Wasser geretteten Felix. Dieselbe gleichgeschlechtlich-narzißtische Bewunderung des männlichen Körpers findet sich im ersten Teil der »Briefe aus der Schweiz«, wo der Schreiber seinen Freund Ferdinand veranlaßt, im See zu baden: »Wie herrlich ist mein junger Freund gebildet! Welch ein Ebenmaß aller Teile! Welch eine Fülle der Form, welch ein Glanz der Jugend! . . . Nun bevölkere ich Wälder, Wiesen und Höhen mit so schönen Gestalten; ihn seh' ich als Adonis dem Eber folgen; ihn als Narziß sich in der Quelle bespiegeln . . . Ich nahm mir fest vor, es koste was es wolle, ein Mädchen in dem Naturzustande zu sehen, wie ich meinen Freund gesehen hatte«. — Dann heißt es in der Schilderung der Entkleidungsszene: »Sie fing an, sich auszukleiden; welch eine wunderliche Empfindung, da ein Stück nach dem anderen herabfiel, und die Natur, von der fremden Hülle entkleidet, mir als fremd erschien und, beinahe möcht ich sagen, mir einen schauerlichen Eindruck machte. . . . Reizend war sie, indem sie sich entkleidete, schön, herrlich schön, als das letzte Gewand fiel.«

Die Verwertung des ursprünglich als Talion der Entblößungslust gestalteten Motivs des Aussatzes im Sinne der infantil lustvollen Befriedigung der Entblößungsneigung zeigt eine Sage, die Multatuli in seinen »Minnebriefen«[1] nach einer alten Chronik mitteilt (»Kölnische Chronik«, Fol. 225):

»In seinen letzten Jahren lebte Herzog Reinald II. fern von seiner Gemahlin, die ihre meiste Zeit zu Rozendal verbrachte, welches Haus durch sie vergrößert und merklich verschönert wurde, so daß man ihr, obgleich fälschlicherweise, dessen Stiftung zugeschrieben hat. Viel war sie auch zu Nymwegen. Diese Entfernung war die Ursache eines ergreifenden und seltsamen Schauspiels, das sich nicht lange vor des Herzogs Tode ereignete. Eleonore war feurig (vollblütig) und stark, so daß man sie des Aussätzigseins beschuldigte, welche Krankheit der Herzog als Vorwand benützte, sich von Tisch und Bett scheiden zu lassen. Eines Tages, als Renald mit einer illustren Gesellschaft zu Nymwegen zu Tisch saß, kam Eleonore, kein anderes Gewand als ein fein seidenes Hemd und einen Mantel darüber anhabend, an jeder Hand einen ihrer Söhne, Reinald und Edouard, haltend, in den Saal hineingeschritten. Sie warf auf einmal den Mantel ab und entblößte den ganzen Oberkörper«, um auf diese Weise den beschämten Herzog und die Edeln des Landes von ihrer Reinheit zu überzeugen.

Erscheint in der vorstehenden Sage die bloße Beschuldigung des Aussatzes in kindlich naiver Weise als willkommener Anlaß zur Entblößung vor einer großen Zuschauermenge verwendet, so zeigt die krasse Ausgestaltung desselben in einem Sagenzusammenhang überlieferten Motivs durch einen modernen Romancier dieses Moment in pathologischer Übertreibung, als Befriedigung eines im doppelten Sinne perversen Gelüstes. Gustave Flaubert hat in einer meisterhaften Novelle, die der Tantrisdichter Ernst Hardt in deutscher Sprache reproduziert hat (Leipzig, Insel-Verlag), die mittelalterliche Legende vom heiligen Julianus dem Gastfreien modernisiert und psychologisch vertieft. Der grausame Julian, der trotz der Warnung eines Orakels seine beiden Eltern tötet und dafür Buße tut, indem er in einem Hospiz die Kranken pflegt, wird bei Flaubert[2] auf folgende Weise erlöst und entsündigt. Er wird Fährmann und eines Nachts kommt in seine Hütte ein Aussätziger, der um Unterkunft bittet:

»Julian half ihm behutsam, sich ins Bett zu schleppen und breitete sogar, um ihn zu bedecken, die Leinwand seines Bootes über ihn aus. Der Aussätzige ächzte. Seine Mundwinkel legten die Zähne bloß,

[1] Deutsch von Ruben. Hendels Bibl. d. Gesamtliteratur, Nr. 1653 bis 1655, p. 70 ff.

[2] In der mittelalterlichen Überlieferung heißt es nur, daß der heilige Julian einen erfrorenen Aussätzigen, da er ihn am Feuer nicht erwärmen konnte, in sein eigenes Bett legte; dieser aber eröffnete sich als ein gottgesandter Engel (Legenda aurea 30; Passional, p. 155; Gesta Rom. 18). Die ganze Ausgestaltung der Szene im Sinne unserer Darlegungen ist also als Flauberts Werk anzusehen.

ein fliegendes Röcheln schüttelte seine Brust und sein Bauch höhlte sich bei jedem Atemzuge bis auf die Wirbelknochen. Dann schloß er die Augen.

»Wie Eis liegt es in meinem Gebein! Komm neben mich!« Und Julian hob die Leinwand und legte sich auf die trockenen Blätter neben ihn, Seite an Seite.

Der Aussätzige wandte den Kopf.

»Entkleide dich, auf daß ich die Wärme deines Körpers habe!«

Julian tat seine Kleider ab, dann legte er sich, nackt wie am Tage seiner Geburt, in das Bett zurück, und er fühlte an seinen Schenkeln die Haut des Aussätzigen, die kälter als eine Schlange und rauh wie eine Raspel war.

Er versuchte ihm Mut einzusprechen und der andere antwortete keuchend:

»Ah, ich werde sterben! . . . Komm näher, wärme mich! Nicht mit den Händen! Nein! Dein ganzer Leib!«

Und Julian breitete sich vollständig über ihn, Mund an Mund, Brust an Brust. Da umschlang ihn der Aussätzige[1] und seine Augen erfüllten sich plötzlich mit Sternenklarheit, seine Haare verlängerten sich wie Sonnenstrahlen, der Hauch seiner Nüstern bekam die Süßigkeit von Rosen, eine Weihrauchwolke erhob sich vom Herd und die Wellen draußen sangen. Währenddessen drang ein Strom von Wonnen, eine überirdische Glückseligkeit wie schwellende Flut in die Seele des entzückten Julian und der, dessen Arme ihn noch immer umschlangen, wuchs und wuchs, bis daß sein Haupt und seine Füße die beiden Wände der Hütte berührten. Das Dach verschwand, die Himmelswölbung breitete sich über ihnen — — — — — und Julian schwebte in die blauen Räume hinauf von Angesicht zu Angesicht mit unserem Herrn Jesus Christus, der ihn in den Himmel trug.«

Daß die Aufnahme und krasse Ausgestaltung dieses Motivs im Sinne der abscheuerregenden und zugleich die höchsten Wollustgefühle gewährenden Entblößung bei Flaubert wieder nicht bloß ein Hilfsmittel der poetischen, auf Steigerungen hinzielenden Technik, sondern ein tiefer Ausdruck seelischer Komplexe und Beziehungen ist, ließe sich aus einer entsprechenden Analyse seiner Schöpfungen zeigen, die jedoch den Rahmen dieser Ausführungen sprengen würde[2]. Es sei nur auf einzelne Stellen aus des Dichters Briefen und Tagebuchblättern hingewiesen, die zeigen, daß Flaubert nicht nur an der Entblößung des Körpers besonderes Interesse und Vergnügen fand, sondern daß er auch Ekstasen, wie jene, die den heiligen Julian entrückt, aus innerster Empfindung und eigenstem Erleben heraus geschöpft hat. Mit 19 Jahren (1849) verzeichnet der

---

[1] Von der heiligen Odilia erzählt die Legende, daß sie einen Aussätzigen, vor dem alle flohen, in ihre Arme genommen und freundlich gewärmt habe, wovon er augenblicklich gesund worden sei. — Auch das bloße Anrühren durch Heilige vertreibt die unheilbare Krankheit. Jesus heilt einen Aussätzigen durch Handauflegen (Grimm, »Armer Heinrich«).

[2] Vgl. Dr. Theodor Reiks Analyse Flauberts und seiner »Versuchung des heiligen Antonius« (J. C. Bruns, Minden i. W. 1912).

spätere Dichter in seinem Tagebuch[1] den Eindruck, den ein Besuch in den unterirdischen Räumen des Glockenturmes der St. Michaels-Kirche zu Bordeaux auf ihn machte. Dort werden mumifizierte Leichname, die daselbst begraben liegen, den Besuchern gezeigt. Flaubert spricht in seinen Aufzeichnungen von ihrem Körper und ihrer sonderbaren, pergamentenen Haut und fährt dann fort: »Ich muß sagen, daß ich das Schicksal der schönen mumifizierten Leichen, die sich vollständig nackt zeigen, weil der Tod keine Scham kennt, beneide«[2]. Und in einem seiner Briefe[3] aus späterer Zeit gesteht er direkt, sich in den bei den Leichen beneidenswert gefundenen Zustand versetzt zu haben. Er schreibt: »Ich arbeite wie ein Ochse am Heiligen Antonius. Die Hitze regt mich an und ich bin seit langem nicht mehr so lustig gewesen. Ich verbringe meine Nachmittage bei geschlossenen Läden, gezogenen Vorhängen, ohne Hemd, im Zimmermannskostüm. Ich schreie! Ich schwitze! Es ist prachtvoll. Es gibt Momente, in denen es entschieden mehr ist als Delirium!«

Die Reihe der mannigfachen Verwertungen des Aussatzmotivs sei endlich mit einer besonders im Märchen häufigen Verknüpfung abgeschlossen, die den Übergang zur zweiten großen Verdrängungsgruppe des Nacktheitsmotivs bietet, deren eingehender Betrachtung wir uns im folgenden Abschnitt zuwenden wollen. Es erscheint in diesen Überlieferungen neben dem typischen Verdrängungsmotiv der Entblößungslust, dem Aussatze, auch ein typisches Talionsmotiv der erotischen Schaulust: die Blendung. Hieher gehört die (nach Köhler, Kleine Schriften, I. Bd., p. 282 ff.) fast über ganz Europa verbreitete Märchenerzählung, in der ein armer Geselle durch die Bosheit seines Freundes geblendet wird[4], dann aber durch Zufall ein Geheimnis erfährt, wodurch er sein Augenlicht wieder erlangen, die Stadt von Wassermangel befreien und die kranke Tochter des Königs heilen kann, die er dann mitsamt dem Königreich erhält. Charakteristischerweise ist diese Krankheit der Prinzessin fast immer der Aussatz, was uns im Zusammenhang mit dem Motiv der Blendung nicht zufällig erscheinen kann und als Gegenstück der ähnlich sonderbaren Heilungen der ägyptischen Prinzessin und des armen Heinrich Hervorhebung verdient. So in einem böhmischen Märchen (Gerle, Volksmärchen der Böhmen, I. Bd., Nr. VII, Prag 1819): St. Walpurgis-Traum oder die drei Gesellen, wo der

[1] Auszüge sind im Novemberheft 1910 der »Revue« mitgeteilt.

[2] Ähnlich Hauptmann im »Armen Heinrich«: » . . . Sei Kaiser, Sultan, Papst! in Grabeslinnen gewickelt bist du und ein nackter Leib.«

[3] Flauberts Briefe, übersetzt von Greve, p. 154.

[4] Auf die für Mythus und Märchen typische und im Unbewußten nachweisbare Bedeutung der Blendung als Kastration kann hier nur nebenbei verwiesen werden. Die entsprechenden Belege zur Augensymbolik finden sich zusammengestellt in der »Internat. Zeitschr. f. ärztl. Psychoanalyse, I. Bd., Heft 2, 1913. Die sexualsymbolische Bedeutung der Blendung wird noch bei Besprechung der Polyphem-Sage, am Schlusse des zweiten Abschnittes, Erwähnung finden.

von seinen Genossen geblendete Geselle in der Walpurgisnacht das Heilmittel erfährt, mit dem er seine Augen und die aussätzige Königstochter heilt, die er dann heiratet. Ähnlich in einem serbischen Märchen (bei Wuk Stephanowitsch Karadschitsch: Volksmärchen der Serben, Nr. 16): Ein Königssohn sticht einem anderen infolge einer Wette die Augen aus und verläßt ihn in der Nähe einer Quelle unter einer Tanne. Nachts baden Wilen (Waldfrauen) in der Quelle und der Blinde hört, wie sie davon sprechen, daß des Königs aussätzige Tochter nur durch das Wasser dieser Quelle, welche auch Stumme, Blinde und Lahme heile, genesen könne. Am Morgen wäscht er sich in der Quelle, wird wieder sehend, heilt die Prinzessin und erhält sie zur Frau. Finden wir im ersten Märchen die Motivverknüpfung von Blendung und Aussatz kaum mehr angedeutet[1], so bringt das serbische Märchen wenigstens ein Stück des ursprünglichen Zusammenhanges in dem Bad (Nacktheit) der Waldfrauen, das der Geselle belauscht, wofür er jedenfalls erst mit Blindheit bestraft wird. Während jedoch die entstellte Märchenfassung diese Beziehung umkehrt und, gleichsam zur Sicherung vor dem Vergehen, die Strafe schon vor dasselbe setzt, hat eine Reihe von Sagen die psychologisch folgerichtige Verknüpfung dieser beiden Motive voll erhalten. Es handelt sich in allen diesen Geschichten immer um die »Belauschung lurischer Wesen durch Sterbliche, die dann zur Strafe das Augenlicht einbüßten, es aber wieder erlangten, als sie übers Jahr sich am nämlichen Orte einfanden« (Laistner, II. Bd., p. 56). Über die seltsame Heilwirkung heißt es bei Grimm (K. H. M. III, p. 203): »Der frischgefallene Tau, der das Gesicht wiedergibt, ist das Reine, das alles heilt, der Speichel, womit der Herr dem Blinden das Gesicht wiedergibt und das unschuldige Kinder- und Jungfrauenblut, wodurch Mieselsüchtige genesen.« Damit wären wir wieder beim »Armen Heinrich« angelangt, dessen Name selbst bedeutungsvoll ein Stück vom verborgenen Inhalt der Sage zu enthalten scheint. Die Brüder Grimm haben in ihrer Abhandlung über den »Armen Heinrich« darauf hingewiesen, daß das Wort »Heinrich« einen viel allgemeineren mythischen Sinn zu haben scheint (vgl. z. B. den eisernen »Heinrich« im Märchen), der die Sage unserer Auffassung noch näher rückte. Abgesehen davon, daß im Deutschen der Tod (Bruder oder) »Freund Hein« genannt wird, ist es für uns von Interesse, daß im Altschottischen »blind Harry« allgemein für »blinder Mann« steht[2] (Grimm, 213), so daß

[1] Ebenso läßt das Grimmsche Märchen (Nr. 107) »Die beiden Wanderer« eine Beziehung auf das Nacktheitsmotiv vermissen, während es die Blendung des Schneiderleins mit den »Nähaugen« und seine Heilung ausführlich schildert. — In Paulis »Schimpf und Ernst« (ed. Oesterley, Kap. 489) heilt der Blinde eine ebenfalls blinde Königstochter. Zusammenstellungen ähnlicher Motivgestaltungen finden sich bei Aug. Reuß: Blindenheilungen in der Literatur (»Der Stein der Weisen«, XI, 1906) und Anna Pötsch: Der Blinde im modernen Drama (»Münchener Abhandlungen«, LXI. Bd., Berlin 1903).

[2] Über den »blinden Billy« vgl. Laistner, II. Bd., p. 267 ff.

auch eine leise Spur dieses typischen Strafmotivs der Schaulust hier nicht fehlen würde. Halten wir dazu Cassels[1] Bemerkung über die Bedeutung von »arm« als »misellus«, so enthielte der erste Bestandteil des Namens einen Hinweis auf die Mieselsucht, den Aussatz, wie der zweite möglicherweise einen solchen auf die Blindheit enthalten könnte.

[1] Das Blut in Glaube und Brauch des Mittelalters, p. 222 ff.

(Der zweite Teil der Abhandlung folgt.)



Die Motivgestaltung bei Schnitzler.

Von HANNS SACHS, Wien.

Die folgenden Ausführungen erheben nicht den Anspruch als Beitrag zur Künstlerpsychologie zu gelten. Ich habe es mir — von einer Ausnahme abgesehen — nicht gestattet, von den Resultaten der Psychoanalyse Gebrauch zu machen und mich darauf beschränkt, ihre Anschauungsweise anzuwenden. Durch diese Methode läßt sich zwar kein neues Verständnis des künstlerischen Schaffens gewinnen, aber vielleicht eine wichtige Vorarbeit dafür leisten; es soll damit der Beweis erbracht werden, daß im Schöpfungsakte des Künstlers, wie sonst im Seelenleben, alles, das Kleinste wie das Größte, dem Gesetze der Determination unterworfen ist.

Eine Abzweigung vom »Weg ins Freie«.

Es ist dem Dichter nicht möglich, den Kreis zu durchbrechen, den seine Pläne und Entwürfe um ihn gezogen haben. Wonach er auch greifen mag, in seiner Hand verwandelt es sich wieder in eines seiner Grundmotive; ihm ergeht es wie jenem Tankred im »Befreiten Jerusalem«, der die Geliebte verwundet, wenn er einen Ast vom Baume schlägt, weil es sein Schicksal ist, ihr überall und in allen Dingen zu begegnen. Wie vergeblich das Bemühen bleibt, über seinen Schatten zu springen, läßt sich an dem großen Roman Schnitzlers »Der Weg ins Freie« gut erweisen. Es ist kaum anzunehmen, daß er die bewußte Absicht hatte, in den beiden Literaten des Buches, Bermann und Nürnberger, sein eigenes künstlerisches Porträt zu zeichnen, durch ihre Pläne und Werke sein eigenes Programm für die Zukunft mitzuteilen. Es darf nicht einmal für sicher gelten, daß er seine künftigen Stoffe damals schon gewählt hatte; um so reizvoller ist es, ihnen in der ersten Gestalt zu begegnen — früher vielleicht als der Dichter selbst — und ein Stück seiner Arbeitsmethode zu erraten.

Die politische Komödie Bermanns und ihr Versuch, gegen beide Parteien gerecht zu sein, der daran scheitert, daß der Dichter innerlich beiden Parteien Unrecht gibt, ist in »Professor Bernhardi« unschwer wiederzuerkennen. Der ablehnende und ironische Ausgang des Stückes, der viele nicht befriedigt hat, erklärt sich aus der Selbstkritik, die der Dichter durch seine Geschöpfe an sich üben ließ. Gleichzeitig sind in »Professor Bernhardi« die Grundlinien von Nürnbergers Roman aufbewahrt geblieben: » . . . und zum Helden seines Buches hatte er einen tätigen und braven Mann gewählt, der . . . auf der Höhe Überblick und Einsicht gewann und . . . ins Leere hinabstürzte.« Schnitzler hat dem einen Autor die Tendenz, dem anderen den Aufbau seines Werkes leihen müssen, oder richtiger gesagt, als er daran ging, sein Werk zu schaffen, hatte er die Teile schon da und dort ausgestreut. Schöpfen

heißt nur auffinden und einsammeln, was schon längst seelisch vorhanden war, und es zu neuen und gemäßen Formen zusammenfügen.

So liegt auch in dem Opernstoff Heinrich Bermanns schon der Keim zum »Medardus«. Ein Hauptmotiv, das mißlungene Attentat, der von einem schwärmerischen Jüngling gegen einen gehaßten und bewunderten Tyrannen vergeblich erhobene Dolch, ist beiden gemeinsam. Gemeinsam auch die Unklarheit der Motive, aus denen der Entschluß reift; im Entwurf kennt sie der Dichter selbst noch nicht recht und verspricht sie nachzutragen, in der Tragödie sind sie dem Helden so wenig bewußt, daß er sie erst aus dem Munde eines anderen erfährt. Gemeinsam ist ferner die Begnadigung, die der durch den Anschlag bedrohte Herrscher hier wie dort dazu benützt, um mit Menschenseelen und Schicksalen zu experimentieren, auf die er von seiner Höhe ungerührt hinabsieht. Ähnliche Motive, wie sie den König leiten, der den Jüngling »aus einem Tag, wie ihn noch kein Sterblicher genossen, ins furchtbarste Dunkel stürzen« will, vermutet Medardus bei Napoleon, um das zuvorkommende Benehmen des Kerkermeisters zu erklären: »Nein, eine Verschärfung bedeutet es. Es soll mich um so furchtbarer treffen. Sie war seine Geliebte, Etzelt! Er rächt sich! . . . Das ist es.« Beidemal wird die Begnadigung zurückgewiesen und der Held wählt freiwillig den Tod. Gemeinsam ist schließlich die Prinzessin, die dem Helden geheimnisvoll, bald als hingebende Geliebte, bald als Feindin und Mörderin entgegentritt. Im Entwurf wird dieser Zwiespalt nur auf äußerliche Weise, durch die seltsame Lage des Helden begründet, in der Tragödie gehen Wonne und Gefahr, Liebe und Haß von den Bewegungen ihres Innern aus; wenn ihr Empfinden und Handeln sich nicht völlig zu einer Persönlichkeit zusammenschließen will, so kann das vielleicht dadurch begründet sein, daß ihr die Seele erst eingehaucht wurde, als es die Gesetze der Komposition verlangten.

Der Dichter hat das Motiv, das ihn im Roman nur beiläufig zu beschäftigen schien, in seine Tragödie aufgenommen. Ob er sein altes Eigentum bei der zweiten Verwendung wiedererkannte oder neues zu erfinden wähnte, darf uns hier nicht kümmern. Unsere Untersuchung gilt nur der einen Frage: Läßt sich eine Gesetzmäßigkeit in dieser Wiederkehr der Motive vermuten und welche Mechanismen der Entstellung und Veränderung sind dabei tätig?

Aus der Phantasiegestalt des Königs, der in seiner ungeheuren Wachheit die Menschen zwischen Dämmerung und Dunkel hintaumeln sieht, ist eine höchst reale Person, eine Figur der Weltgeschichte geworden: Napoleon I. Mit unfehlbarer Divination hat der Dichter die Stimmung, die diesen Namen umwittert, herauszufinden, festzuhalten und zu vertiefen gewußt; seine geheimnisvolle Wirkung, die das ganze Stück durchzieht, läßt die Umrisse eines übermenschlichen geistigen Antlitzes ahnen, so etwa wie Bermann sie bilden wollte.

Von größter Einsicht zeigt es, daß der Träger des Namens nie handelnd die Szene betritt; solche Gestalten gleichen, im Drama verwendet, dem Riesen aus dem »Märchen« Goethes, dessen Schatten ungeheuere Kräfte hat, während sein Leib nicht die kleinste Last zu heben imstande ist.

Das Auffälligste im Geschicke des Ägidius: höchste Lust genossen von einem, der weiß, daß er dem Tode geweiht ist, ging auf den jungen Medardus nicht über. Wir werden später sehen, daß es sich hier um eines der allertypischesten Motive Schnitzlers handelt, das er leicht aufgreifen und wieder fallen lassen konnte, da es sich seiner formenden Hand stets bereitwillig darbot. Auch im Medardus klingt es in jener Szene mit dem Kerkermeister und auch sonst an mancher Stelle an; seine Ausgestaltung mußte diesmal geopfert werden, weil das Ganze einem ursprünglich fremden Zusammenhang eingefügt wurde. Der versuchte Dolchstoß ist im »Medardus« nicht mehr das erregende Moment, aus dem sich die Handlung entwickelt, sondern ein letztes Aufflackern vor dem Ende.

Nicht nur an die Stelle des Königs tritt Napoleon, er übernimmt gleichzeitig die Rolle des begünstigten und besitzenden Rivalen, so daß er den Vater und Verlobten des Entwurfes in einer Person vereinigt. Dagegen hat der Vater der Prinzessin Helene eine deutliche Verwandtschaft mit dem Bräutigam Heliodor, da beide hart ans Narrentum streifen, auch den Herzogstitel und vor allem den Cäsarenwahn miteinander teilen.

Für den wirklichen Verlobten, den Marquis, bleibt wenig mehr übrig; die wesentlichen Züge hat er seinem Oheim abgetreten und muß nun ziemlich farblos durch die Handlung wandeln.

Im »Weg ins Freie« berichtet Heinrich Bermann von den Phantasiebildern, mit denen er sich auf seiner Ferienreise umgeben hatte. »Da entwickeln sich dann die allerseltsamsten Beziehungen zwischen den wirklichen und den erfundenen Figuren. Ich könnte Ihnen von einer Unterhaltung berichten, die zwischen meinem verstorbenen Großonkel, der Rabbiner war, und dem Herzog Heliodor stattgefunden hat, wissen Sie, mit dem, der sich in meinem Opernstoff herumtreibt, eine Unterhaltung, so amüsant, so tiefsinnig wie im allgemeinen weder das Leben noch Operntexte zu sein pflegen . . .« Das Wirkungsvolle bei der Gegenüberstellung dieser beiden Figuren ist offenbar der Kontrast der prosaisch philiströsen Wirklichkeit mit den kühnen Linien und abenteuerlichen Horizonten eines aller Banalität entrückten Daseins.

Dieser selbe Kontrast ist einer der Tragbalken der Komposition des »Medardus« geworden, nur der Rassengegensatz, der ihn verstärken hilft, blieb dort unverwendbar und fand erst später in »Professor Bernhardi« seinen Platz. Die Buchhändlersfamilie Klähr und die Wiener Typen, die ihren Bekanntenkreis bilden, auf der einen, die Valois und ihre Gefolgschaft auf der anderen Seite — aus der Unvereinbarkeit dieser Gegensätze entsteht der tragische

Konflikt und von hier aus wird er weiterhin ständig genährt. Die beiden für die Handlung selbst ganz unwesentlichen Gruppen sind deshalb so eingehend geschildert, damit sie möglichst stark voneinander abstechen; ohne die Deutlichkeit und Selbstverständlichkeit dieses Abstandes würde das ganze Stück sinnlos. Der Hauptträger des Kontrastes auf der adeligen Seite ist der alte Herzog, den wir als Ersatzmann des Heliodor erkannt haben; sein Gegenspieler, der gegen Pathos und Leidenschaft die Skepsis und vernünftige Unterwerfung unter die Wirklichkeit vertritt, ist der Sattlermeister Eschenbacher — der Onkel des Helden. So hat sich mit erstaunlicher Treue selbst dieses flüchtige Detail, auf das der Dichter gewiß kaum geachtet hat, wieder durchzusetzen gewußt, sobald das Motiv, dem es zugehörte, aufklang.

Die Schwäche des Dramas liegt in der mangelhaften Motivierung des ersten Konfliktes. Es läßt sich nicht recht begreifen, warum eine so gütige und klare Natur wie Frau Klähr, auf einer nichtigen Bedingung besteht und ihre Tochter trauern und verblühen läßt, nur weil der blinde und halbnärrische Vater des Geliebten nicht als sein Freiwerber in ihr Haus kommen will. Ein ähnlicher Widerspruch zwischen Charakter und Handlungsweise wird sich wohl kaum in einem zweiten Werk Schnitzlers finden, der in Sorgfalt und Makellosigkeit der Technik entschieden das Musterbild nach-Ibsenscher Dramatik ist. Wir haben aus unserer Analyse erfahren, daß dieses Kontrastmotiv ursprünglich nur nebenher ging; erst später wurde es mit dem danebenliegenden, aber inhaltsfremden Ägidusmotiv in Verbindung gebracht. (Übrigens blieb die Verbindung auch äußerlich ziemlich indirekt, denn das eine tritt erst kurz vor Schluß in den Vordergrund, das andere ist nur am Anfang ausdrücklich betont: das Mittelstück, der eigentliche Kern der Tragödie wird von einem dritten Motiv beherrscht, das in einen anderen Zusammenhang gehört.) Wir müssen den Sprung in der Kausalität nicht mehr als Zufall betrachten; er bezeichnet die Stelle, wo es dem Dichter nicht gelang, die ursprünglich fremden Elemente seines Innern bis zum restlosen Ineinanderaufgehen zu vermischen.

»Zum großen Wurstel.«

Schnitzler hat es dem Sammler seiner Lieblingsmotive und -gestalten leicht gemacht. Mit sicherem Griff hat er sie selbst zusammengefaßt und kunstvoll ineinander geschachtelt zur Schau gestellt. Die Burleske »Zum großen Wurstel«, die so entstanden ist, gilt mir als eine seiner reifsten und höchsten Leistungen. Zwei selten vereinte Vorzüge haben zusammengewirkt, um ein ungewöhnliches Ganzes zu schaffen: von der Selbstironie verliehene geniale Leichtigkeit, die den düsteren und tiefen Menschheitsproblemen des Dichters ihr Gewicht nimmt und sie in ausgelassenem Narrentanz herumwirbelt, und sorgsamste Technik, die in wenigen Zeilen, mit

den knappsten Wendungen, eine Fülle von Charakteren und Situationen auszuschöpfen weiß.

Der Direktor des Marionettentheaters legt die Absicht des Werkes, wenngleich im Stil des Praterausrufers, deutlich genug dar: »Ein Theater, welches fürderhin jeglichen Theaterbesuch endgiltig überflüssig zu machen geneigt und anvertraut ist. Denn eine Betrachtung oder selbst Besichtigung des Theaterzettels beweist, daß hier für jegliches dramatische Bedürfnis des geehrten Publikums in vollen Maß gesorgt und vertreten ist.« Dramatische Motive in unpersönlicher Allgemeinheit zusammenzufassen ist ein für den Dichter unlösbares Problem; wieviel von dem, was Schnitzler gestaltet hat, in dem kleinen Marionettendrama wiederkehrt, wird eine kurze Untersuchung ergeben.

Die Anfangssituation zeigt uns den Helden zwischen zwei Frauen stehend: das süße Mädel, das ihm Blumen bringt und harmlos beglückende Zärtlichkeit schenkt, und die dämonische Frau, für die er im Duell mit ihrem Gatten fallen soll, obgleich sie ihm nichts bedeutet. Der Konflikt der »Liebelei« ist unverkennbar, nur daß in parodistischer Zuspitzung der Held die Frau nicht einmal kennt, für die er sterben muß. Auch diese Übertreibung ist nicht völlig neu: Im »Tagebuch der Redegonda« büßt Dr. Wehwald seine bloß geträumten Wonnen mit dem Tod von der Hand des Gemahls der Unbekannt=Geliebten, während ein anderer sie entführt. Als Nebenmotiv kehrt dieselbe Situation im »Zwischenspiel« wieder; dort hat der Graf die unangenehme Eigenschaft, die Verhältnisse seiner Frau erst zu entdecken, wenn sie vorbei sind. Amadeus wird durch die Sorge Cäciliens davor bewahrt, sich für eine längst Vergessene schlagen zu müssen, wie sein Vorgänger, der Maler, von dem Albertus Rhon sagt: »Da wäre ein junger Mensch um ein Haar umgebracht worden, wegen einer Sache, die längst vorbei ist . . . Weißt Du was mir eigentlich leid tut, in höherem Sinn? Daß der Maler kein Genie ist und der Graf ihn nicht wirklich erschossen hat. Da läge was großartig Tragikomisches in der Sache.« Ähnlich wird Friedrich Hofreiter von der Rache Natters erst getroffen, nachdem ihm dessen Frau gleichgiltig geworden ist.

Die Liebenden nehmen Abschied, für kurze Trennung nach Liesls Meinung; der Held weiß, daß es für ewig ist. Ebenso hofft der Freiherr von Leisenbohg, da er aus Klärens Armen kommt, auf ein ungetrübt glückliches Beisammensein in naher und ferner Zukunft und ahnt nicht, daß sie nur mit der Absicht, sich ihm für immer zu entziehen, die Seine geworden ist. Auch Frau Berta Garlan hält die Nacht, die den Abschied von dem Jugendgeliebten und der Jugend bedeutet, für den Beginn einer neuen Liebeszeit. Schwache Ausläufer lassen sich hier nicht minder aufzeigen. Im »Weg ins Freie« zum Beispiel ist es Oskar Ehrenbergs Amy, die nicht weiß, daß der lustige Abend im Prater der letzte ist, den sie mit ihm verlebt und Bermann, der sich den Abschiedstag in Erinnerung

ruft »und seine Ahnungslosigkeit, daß alles dieses zum letztenmal wäre«. Die rein lyrische Verwertung findet sich in dem Gedicht »Anfang vom Ende«: »und daß ich längst Abschied von Dir genommen, mein Mädel, — du weißt's ja nicht.«

Der ernste und der heitere Freund sind deswegen parodistisch wirksam, weil sie gemeinsam die Bühne betreten, da doch sonst in jedem Stück nur für einen von beiden Platz ist: dem Helden steht entweder ein ernster Berater zur Seite wie Etzelt und der Arzt im »Ruf des Lebens« oder einer, dessen Aufgabe es ist, ihm und dem Stück etwas Heiterkeit mitzuteilen, wie Theodor in der »Liebelei«, Florian Jackwerth in den »Letzten Masken« und der Dichter Albertus Rhon im »Zwischenspiel«. Die beiden Sekundanten sind Rivalen des Helden, etwa wie Friedrich Hofreiter für sein Duell sich die zwei Männer zu Helfern wählt, denen er das Weib, das sie liebten, weggenommen hat und in der Novelle »Der Mörder« Alfred Adelens Bräutigam zum Sekundanten nimmt. In den Abgangsworten deutet der Dichter auf die Art, aus den Episoden eines Werkes die Handlung der späteren zu entwickeln, die wir schon als seine eigene Arbeitsmethode kennen gelernt haben.

Die Herzogin von Lawin bringt mit ihrem Verführungsversuch in das Stück jenes bevorzugte Motiv der durch das Wissen von der Unabwendbarkeit des nahen Todes vertieften letzten Lust, das wir als den Kern des Ägidius-Stoffes schon gestreift haben. In der Fassung des Opernplanes tritt die innere Verwandtschaft des Motivs mit dem Liebestod Tristans, die in anderen Gestaltungen kaum erratbar ist, auch in äußeren Zügen hervor; in beide rauscht als Symbol der Unendlichkeit und des Todes das Meer hinein, so daß die Meerfahrt ihnen zum wesentlichen Stimmungs- und Handlungselement wird: Wie im ersten Akt des »Tristan« führt den Ägidius ein Schiff gemeinsam mit einer, die ihm bald Mörderin, bald Geliebte ist, dem Verhängnis entgegen und sein Tod hängt wie im letzten Akt an der Landung eines Schiffes. Daß im »Weg ins Freie« die Tristan-Partitur und die Schilderung einer Tristan-Vorstellung Platz gefunden haben, ist also keineswegs zufällig. Die vollständige Analyse eines Kunstwerkes müßte uns zeigen, daß die Willkür bei der Komposition überhaupt keine Rolle spielt und die bewußte Wahl eine sehr geringe.

Wenn wir zu den weniger rein ausgeprägten Formen unseres Motivs niedersteigen, finden wir schon eines der frühesten, »Sterben«, unterirdisch davon durchzogen. Die Schilderung, wie für den, der sein Todesurteil erfahren hat, die letzten Züge aus dem Becher des Lebens veränderten Geschmack bekommen, ist der eigentliche Vorwurf der Erzählung. Später erwächst aus demselben Boden die Gestalt der Katharina im »Ruf des Lebens«, die sich der Liebe nicht ersättigen kann, seitdem sie ihr Grab so nah vor sich sieht. In der Novelle »Die Fremde« weiß Albert, daß ihn seine Braut nach kurzem Glück verlassen wird und findet »in dem festen Entschluß, dann die Welt

zu verlassen, den einzigen Halt«. Herr von Sala fordert von seinem Arzt, daß er ihm nicht durch Verheimlichung den Genuß seiner Todesstunde »wegeskamotiert«. Wenn Etzelt mit Bitterkeit ausruft: »Du wärst meinethalben in den Armen der Prinzessin nie wieder aufgewacht!« so scheint er einer geheimen Sehnsucht seines Freundes, die von diesem Ausweg träumte, Worte geliehen zu haben, denn Medardus erwidert »vor sich hin«: »Kein übler Wunsch, Etzelt, kein übler Wunsch.« Im »Schleier der Beatrice« steht das Motiv wiederum im Mittelpunkt. Aus dem Bewußtsein heraus, daß ihm und den Seinen der nächste Morgen den unentrinnbaren Untergang bringen muß, erhebt der Herzog Bentivoglio die unbekannte Schönheit, die Handwerkerstochter, zu seiner Gemahlin und lädt die blühende Jugend seiner Stadt zur Hochzeitsfeier. Das Fest wird zur Orgie, weil die ganze Stadt ihm nachfolgt und sich in Rausch und Taumel einer höchsten Lust für den Tod weiht.

Im »großem Wurstel« erhält dieses letzte Glück noch eine besondere Note, weil es durch eine Frau gewährt wird, die sich darauf kapriziert, nur einen Todgeweihten zu lieben. Auch dies hat sein ernstes Vorbild in der Kurtisane Lucretia, die ihren Schwur ausführt und nach der Liebesnacht den Jüngling, dem sie angehört hat, tötet. An diese reiht sich wieder die Tat der »Frau mit dem Dolch« an. Wie die Herzogin von Lawin stürzt sich auch Marie im »Ruf des Lebens« in die Arme des Geliebten, von dem sie erfahren hat, daß er dem Tode verfallen ist.

Der Herzog, der nun die Szene betritt, ist eine amüsante Karikatur der Gestalt des vollkommenen Verführers, wie sie Schnitzler manchmal zu zeichnen liebt. Die dämonische Unwiderstehlichkeit eines Herzog von Cadignan im »Grünen Kakadu« oder Herrn von Sala mußte sorgfältig von jeder Beimischung von Schwerenötertum rein gehalten werden. Hier und im »Tapferen Cassian« hat sich der Dichter entschädigt, indem er ins entgegengesetzte Extrem übersprang.

Durch den Selbstverrat Liesls erfährt der Held unvermutet, daß sie den Herzog geliebt hat, so wie Meister Cyprian aus dem eigenen Mund seiner Frau das Geständnis ihrer tiefen Neigung zu Paracelsus vernehmen muß; auch Filippo Loschi hört aus den Worten der nichtsahnenden Beatrice, daß er ihre Seele nicht mehr ganz besitzt. Ironisch verwendet ist die Situation in der Anatol-Szene »Die Frage an das Schicksal«, wo der Eifersüchtige aus Angst vor einer vollkommen wahrhaftigen Antwort darauf verzichtet, die Frage an die Geliebte zu stellen.

Der Held weist die angebotene Versöhnung zurück und fordert nun selbst das Duell und damit den sicheren Tod von der Hand des Gegners. Ganz das Gleiche haben wir Ägidius und Medardus tun sehen, deren Attitude hier wiederholt — oder vorausgeahnt — wird.

Es folgt eine aufs äußerste verkürzte Wiedergabe der Ab-

schiedsszene zwischen Filippo und Beatrice, deren parodistische Wirkung eben auf der Abbreviatur beruht. Statt der vergeblichen Versuche des Dichters und des Herzogs, das Seelengeheimnis Beatricens zu ergründen, erhalten wir die bündige Selbsterläuterung Liesls: »Es war halt so schön! Es ist meine Natur.« Wie Filippo will der Held durch den gemeinsamen Tod die Untreue entsühnen. Das Schwanken Beatricens zwischen Lebensgier und Hingabe ersetzt Liesl durch die unzweideutige Absage: »Nein, fällt mir nicht ein — ich bring' mich nicht um«, auf die prompt Ekel und Verstoßung folgen.

Der als Vater der Verlassenen erscheinende düstere Kanzlist ist eine Karikatur des Herrn Rosner, der auch von der trübselig-grauen Amtsatmosphäre umgeben ist und einen wenig erfolgreichen Versuch macht, von dem »Verführer« seiner Tochter Rechenschaft zu verlangen. Mit seinem sinnlosen Gebelfer bildet er das Gegenstück zu dem gütig-weisen Vater aus der »Liebelei«. Ganz neu ist nur die »soziale Note« in seiner Rede, denn ihr ist Schnitzler stets fremd geblieben; er läßt sie auch hier durch seinen Helden mit verächtlicher Geste beiseite schieben.

Der Vetter von Brackenburg, der gar nicht begehrt, der Erstgeliebte zu sein, wenn er nur der letzte bleiben darf, ist eine typische Figur der neueren Literatur. In der »Liebelei« bleibt der Cousin Binder, der Typus solcher »Männer, die nichts glauben«, hinter den Kulissen, dagegen hat ihn Schnitzler mit besonderer Delikatesse im »Freiherr von Leisenbohg« behandelt. Auch hier gibt es eine Gegensatzfigur, den Dr. Berthold Stauber im »Weg ins Freie«, der sich absolut nicht in die Rolle Brackenburgs finden kann.

Der Held, der eben noch von Liebe und Haß, Neid und Hingabe umglüht war, bleibt plötzlich allein; mit einem Schlage wenden sich alle von ihm ab und lassen ihn ohne menschliche Beziehung zurück. Auf diesen Grundton sind alle drei Stücke der Puppenspielerserie gestimmt. Die Helden der beiden anderen Einakter, Georg und Martin, erleiden dasselbe Schicksal; sie werden in die Einsamkeit ausgestoßen, weil sie die Liebe, die ihnen entgegenkam, zum Spiel ihrer Eitelkeit mißbraucht hatten.

Zum Schluß greift das Marionettenstück auf die Theaterbühne über und von dort aus, alle Schranken der Illusion durchbrechend, auf die Zuschauer selbst, bis durch das spöttische Drohwort der Rätselgestalt Spiel und Täuschung vollkommen aufgehoben werden und jeder einzelne sich unvermutet Aug' in Aug' mit der Wahrheit sieht. Damit ist der Gipfel erreicht und da mit den Worten des Direktors »die Bühne, das Abbild des Erdentreibens, auch Spiegel der Welt« sein soll, muß gleich wieder der Tageslärm einsetzen und in seiner bunten Scheinwichtigkeit fortgehen, als wäre nichts geschehen. Das Zusammenfließen von Wirklichkeit und Schein, Traum und Erlebnis ist ein Problem, das auf Schnitzler von je die stärkste Anziehung geübt hat. Die Stellen aufzuzählen, wo er sich damit beschäftigt, ist wohl unnötig. Die Grenzverwischung

zwischen Bühne und Lebensernst ist ein Sonderfall dieses Problems, den er schon einmal im »Grünen Kakadu« mit höchster Meisterschaft behandelt hat.

Die komisch-parodistische Wirkung des Marionettenspieles beruht vor allem darauf, daß trotz Bewahrung der dramatischen Form alle technischen Regeln des Dramas auf den Kopf gestellt werden. Die Handlung geht ohne Rücksichtnahme auf die retardierenden Elemente geradewegs auf ihr Ziel los wie eine Pistolenkugel. Jede Person des Stückes teilt ohne Umschweife alle ihre Absichten und Vorsätze mit. Dadurch werden dem Dialog alle Ausbeugungen vom Persönlichen ins Allgemeine unmöglich gemacht, die für das moderne »Problemstück« — das der »große Wurstel« parodiert — das Wichtigste sind. Der technischen Schwierigkeit, derlei einzufügen, ohne den Anschein zu erwecken, daß den handelnden Personen die kritischen Erörterungen mehr am Herzen liegen als ihr eigenes Schicksal, wird absichtlich durch das plumpste Auskunftsmittel begegnet und dieses noch ins Groteske verzerrt. Der »Räsonneur«, dem die ganze Weisheit in den Mund gelegt wird, ist in die Handlung kaum je völlig einzuflechten; im Puppenstück steht er ihr vollkommen ferne, »er kümmert sich um niemanden und niemand kümmert sich um ihn«.

Jeder Auftretende erläutert nicht nur seine Pläne, sondern auch seinen Charakter und die Aufgabe, die ihm demgemäß in der Handlung zufällt, so daß für die indirekte Charakteristik — den Kernpunkt aller dramatischen Technik — gar kein Platz mehr bleibt. Mit einer Offenherzigkeit, die dem Zuschauer nichts mehr zu erraten übrig läßt, geben die Figuren gelegentlich auch Winke über den literarischen Stil, den sie repräsentieren; so tröstet sich der Held damit, daß er in eine moderne Truhe gehöre, während der alte Kanzlist mit seiner sozialen und moralischen Anklagestellung aus einer uralten Schachtel stammt.

Hinter dieser Ausgelassenheit, die in der Auflehnung der Marionetten gegen den Dichter gipfelt, steckt allerdings ein Stück wehmütigen Verzichtes. Wer mit Marionetten spielt, der braucht sie nachher nur in die richtigen Schachteln des Literaturstils, aus denen er sie genommen hat, wieder zurückzulegen, von anderen Sorgen bleibt er frei. Der Dichter, der danach strebt, lebende Menschen zu gestalten, muß immer fühlen, daß ihm ihre Persönlichkeit nicht in der ganzen Fülle und Tiefe, wie sie sich zwischen Geburt und Tod ausbreitet, zugänglich wird, sondern nur innerhalb des kleinen Bezirkes der von ihm erfundenen Handlung. Alles was vorher und nachher geschieht, bleibt ihm rätselhaft, denn er kann seine Handlung nicht nach Willkür wählen, um bald dies, bald jenes Stück Menschenlaufbahn zu überblicken; mit unsichtbaren, aber unauflöslich festen Banden ist er an bestimmte Motive gekettet, die ihm die Möglichkeiten der Erfindung begrenzen. Es mag ihm wohl scheinen, als wollten die von ihm gezeugten Gestalten ihres

Schöpfers spotten, wenn sie sich seiner schaffenden Phantasie nicht mehr fügen wollen, ja, seinen Händen entgleitend ins Wesenlose verschwinden, sobald er es versucht, sie über den Kreis hinaus, der ihm gegönnt ist, zu verfolgen. Diese Beschränkung in der Motivwahl, die für uns die Charakterlinien der künstlerischen Persönlichkeit ergibt, bedeutet für den Künstler die Grenze, die auch der reichsten und tiefsten Natur gezogen ist.

Der Giftbecher.

Es kann nicht bedeutungslos sein, wenn in den Phantasien eines Dichters eine bestimmte Episode stets wiederkehrt. Nicht das kommt für uns in Betracht, ob sie in seinem Schaffen und Denken einen hervorragenden Platz einnimmt; mag sie ein noch so unbedeutendes Requisit der Handlung sein, wenn sie sich nur immer wieder durchzusetzen weiß, immer wieder dort zum Vorschein kommt, wo es der Gang der Ereignisse gestattet, werden wir doch vermuten, daß sie irgendeinmal eine dominierende Rolle im Seelenleben gespielt hat, etwa wie wir daraus, daß sich ein bestimmtes Götterbild bei der Ausgrabung einer antiken Stadt in zahlreichen kleinen Wiederholungen findet, schließen können, daß die dargestellte Gottheit an diesem Orte einst allgemeine Verehrung genoß. Die führende Stellung hat eine solche Episode — oder die Phantasie, der sie angehörte — offenbar längst verloren. Aber ins Nichts aufgelöst hat sie sich darum doch nicht: sie wartet in der Tiefe, bis die Gelegenheit zu ihrer Verwendung kommt, und niemand kann ermessen, ob es nicht ihr geheimer Einfluß ist, der die Gelegenheit herbeiführen hilft, d. h. ob bei dem Aufbau der Dichtung, wenn er gleich ganz anderen Zielen zustrebt, unbewußt auf die Möglichkeit sie einzufügen Rücksicht genommen wird. Solche Episoden zu verfolgen, kann wohl der Mühe wert sein.

»Nur eines Griffes von seinem Finger hätte es bedurft, das Glas umzustoßen, das bläulich vom Tischchen herüberschillerte und die Gifttropfen wären, ein harmloses Naß, in die gleichgiltigen Dielen versickert. Aber Alfred lag regungslos und wartete. Er wartete, bis er endlich, mit stillstehendem Herzen, einer ihm wohlvertrauten Bewegung Elisens gewahr wurde, die mit halbgeschlossenen Augen ihre Hand nach dem Glase ausstreckte, um, wie sie immer vor dem Einschlafen tat, ihren letzten Durst zu stillen.« So wird in der Novelle »Der Mörder« das Gift gereicht. Ganz ebenso vergiftet im »Ruf des Lebens« Marie ihren Vater, indem sie eine tötliche Dosis des Schlafmittels in das Glas schüttet, das er vor dem Einschlafen leert. In »Lebendige Stunden« geht die Mutter Heinrichs freiwillig aus dem Leben und sucht — wie jene beiden Mörder — einen natürlichen Tod vorzutäuschen. »Man trinkt das Morphiumflascherl aus, in der Früh wird man tot im Bett gefunden.« Dieselbe Art zu sterben hat wohl Frau Mathilde in »Die

griechische Tänzerin« gewählt, die alle für das Opfer eines Herzschlages halten; nur der eine, der sie ohne Glück geliebt hat, ahnt, daß sie dem untreuen Gatten, für den sie gestorben ist, noch die Gewissensbisse wegen ihres Selbstmordes zu ersparen suchte, wie die Hofrätin ihrem Sohn. Im »Schleier der Beatrice« läßt Filippo seine Geliebte glauben, er habe ihr heimlich Gift ins Glas gegossen, wie es Alfred im »Mörder« tut, um sie zu erproben, ehe er mit ihr in den Tod geht. Ein letzter, humoristischer Ausläufer dieser Vergiftungsepisode ist die Idee des Albertus Rhon im »Zwischenspiel«: »Du beschenkst mich mit einem Schluß zu unserem gestrigen Stück. Ich danke. Der ist mir zu abgeschmackt — den glaubt kein Mensch. Ich habe einen viel besseren: Du wirst vergiftet — ja. Und weißt du, von wem? . . . Von einer ganz neuen Figur: einem dir unbekannten Liebhaber deiner Frau.« Fast überall finden wir, soweit die Details überhaupt ausgeprägt sind, zwei gemeinsame Hauptmerkmale: Daß das Gift im Schlaftrunk genossen wird und die Absicht, einigen oder allen ein natürliches Ende vorzutäuschen, gelingt.

In den meisten Fällen wird das Gift von dem Geliebten dargereicht, sei es nun direkt oder so, daß er nur der Anlaß, nicht der Täter ist. Zweimal sterben Eltern durch die Kinder, einmal ein Vater von der Hand der Tochter, einmal eine Mutter für ihren Sohn.

Wir dürfen uns nicht in Vermutungen verlieren, welche Gestalt die ursprünglichste war; es ist sehr möglich, daß keine von diesen darauf Anspruch erheben kann, daß jede nur ein Stück aufbewahrt und alles übrige entstellt hat. Die Gewißheit, die wir aus diesem Material gewinnen können, reicht nur soweit wie die Übereinstimmungen. Um das andere zu erschließen, müßten wir ein Stück Kenntnis einsetzen, das nicht aus der Literatur geschöpft worden ist.

Was ist die Liebe, sag?
Zwei Seelen und ein Gedanke,
Zwei Herzen und ein Schlag.

Kann der Trieb, der den Menschen bewegt, sich aufzugeben, sein Schicksal an die Gefühle eines anderen zu ketten, jemals völlige Befriedigung finden? Kann es gelingen, dauernd alle Winkel und Heimlichkeiten einer fremden Seele zu durchdringen und sich selbst ihr ebenso völlig aufzutun? Nur die flachste Schönfärberei, die den Blick in die eigenen Seelenkämpfe scheute, konnte diesem geträumten Ziel aller Liebe irdische Wahrheit und Verwirklichung leihen. Die tiefen und schöpferischen Geister haben von Plato an, der seinen Sokrates sich der Gabe berühmen läßt, überall einen Liebenden und einen Geliebten zu erkennen, bis zu Dostojewsky ein unerbittliches Nein gesprochen. So gleichmäßig ihre Antwort klang, so verschieden war die Begründung; wer sie aus ihren Werken herauszulesen vermag, ist der wesentlichen Wurzel ihrer Persönlichkeit in der Erkenntnis ein bedeutendes Stück näher gekommen.

Die Erklärung, die Poeten und Philosophen am häufigsten geben, schreibt der grundsätzlichen Verschiedenheit der beiden Geschlechter in dem, was ihnen die Liebe bedeutet, die Schuld zu. Je tiefer und wahrer die Neigung ist, desto deutlicher wird sich in ihr die Grundart des eigenen Geschlechtes bei beiden Liebenden offenbaren; statt sich zu vereinigen, müssen sie immer deutlicher die Tiefe des Abgrundes fühlen, der sie auseinanderhält, und nach der kurzen Seeligkeit des Findens einander für alle Zeiten verlieren.

Seltener findet sich eine zweite Deutung, die mit der ersten übrigens sehr wohl vereinbar ist. Sie geht davon aus, daß die Liebe als eine recht komplizierte Angelegenheit gelten darf; da sie die ganze, vielfältig gespaltene Persönlichkeit des Menschen umfassen und ausfüllen kann, muß sie wohl von allen Kraftquellen her, die in seiner Seele entspringen, von allen seinen Instinkten und Trieben Unterstützungen an sich gezogen haben. Hinter der Zärtlichkeit stehen die anderen, minder geistigen Anteile des Geschlechtstriebes, dann aber auch Herrschsucht und Eitelkeit, Selbstopferungs- und Unterwerfungslust und vieles andere. Bis zu diesem Punkt vermag auch die gewöhnlichste Beobachtungsgabe leicht mitzugehen. Was aber nur die wenigen »Kenner der Höhen und Tiefen« ausgesprochen und gestaltet haben ist die Tatsache, daß sich mit der Liebe auch ihr vollkommenes Gegenteil gerne verschwistert: der Haß.

Daß Liebe und Haß, nicht eines dem anderen nachfolgend oder miteinander abwechselnd, sondern gleichzeitig und miteinander hausend, in einer Brust wohnen können, scheint der vollkommenste Widerspruch. Wo geniale Schöpferkraft einen Zwiespalt dieser Art in einer Gestalt verkörpert hat, da entstanden jene Rätselwesen wie Hamlet und Penthesilea, an deren Verständnis der Witz der Ästhetiker und Psychologen verzweifelt. Wer freilich gelernt hat, mit dem bewußten auch ein Stück vom unbewußten Seelenleben zu sehen, weiß, daß Liebe ohne Haß, Haß ohne Liebe weit seltener anzutreffen sind als beide verbunden, wenn auch meist nur einer von ihnen sich im Licht des Bewußtseins sonnen darf, während der andere in der Tiefe wirkt und harrt, ob nicht einmal die Stunde seines Aufstieges komme. In solchen Fällen sind die beiden Affektgegensätze zwar in einer Person vereinigt, aber durch die Schranke, die zwischen Bewußtem und Unbewußtem aufgerichtet ist, hinreichend geschieden, um den Zustand erträglich zu erhalten; nur wenn eine äußere oder innere Veränderung dem Verdrängten den Weg zur Herrschaft freizumachen scheint, beginnen die Kämpfe und Konflikte.

In jenen selteneren Fällen, wo die beiden unversöhnlichen Gegner ganz oder teilweise bewußt geblieben sind, ist Friede und Ruhe verloren. Ein unaufhörlicher Kampf reißt den Unglücklichen zwischen zwei Extremen hin und her, so daß er sich und den anderen in seinem Fühlen unverständlich, beinahe entrückt scheint. Zwei Ausgänge sind möglich: Entweder der eine Kämpfer erweist sich überlegen und verdrängt den anderen vom Schauplatz oder die Natur verweigert

ihre wohltätige Hilfe und dann bleibt nur die letzte dunkle Zuflucht offen, hinter deren Tore keine innere Zwietracht folgen kann.

Dieses zweite, tragische Ende hat Schnitzler, der das Ringen zwischen Haß und Liebe zu schildern liebt und oft als Motiv verwendet, seinen jungen Medardus finden lassen, nachdem ihn das Schwanken zwischen Liebe und Haß, die er beide mit gleichem Feuer für die Prinzessin empfindet, aus allen menschlichen Beziehungen herausgerissen und vom Helden zum Narren entwertet hat. Wohl niemals vorher wurde das Problem dieses Zwiespalts mit so viel Klarheit angeschaut, mit so viel Unerschrockenheit durchgeführt. Aus dem ersten Ausbruch des Hasses tönt schon die mitgeborene Liebe heraus und wo immer dann das eine von beiden Gefühlen das Wort führt, klingt das andere, bald stärker, bald schwächer mit. Diese »Ambivalenz«, wie der von Bleuler eingeführte Fachausdruck unserer Wissenschaft lautet, steckt im Keim schon im Ägidius-Stoffe, wo sie zunächst dem Vater der Prinzessin gilt. »Ägidius muß sich natürlich für gerettet halten. Er wundert sich nicht übermäßig, denn sein Haß gegen den König war immer sehr von Bewunderung unterzündet.« Wir haben schon davon gesprochen, daß auch die Prinzessin ein Doppelantlitz zu führen beginnt. Was dort unbestimmt aufdämmerte, ist im Medardus als Hauptmotiv in die Mitte der Handlung getreten. Nach diesem Punkte streben alle Fäden zusammen: Alles Vorhergehende dient nur als Zündschnur, um diese Mine springen zu lassen, und das jähe, überraschende Ende kommt von hier aus wie der Blitz aus einer Wolke, die den Himmel schon längst verdüstert hat.

Das Ineinanderweben von Liebe und Haß hat der Dichter noch ein anderes Mal, in der Novelle »Der tote Gabriel« in den Mittelpunkt gestellt. Hier tritt die liebend-Hassende nur einen Augenblick aus den Schleiern, die ihr Wesen verdecken, hervor, um gleich wieder dahinter unterzutauchen. Der scheinbar kühle und objektive Ton der Erzählung hält das Geheimnis ihrer Seele bis ans Ende fest, das nicht zögernd und schrittweise, sondern in einem Strahl plötzlicher, fast schmerzhafter Klarheit zugleich dem Mann, an dem sie ihr Schicksal erlebt, und dem Leser enthüllt wird.

Die schärfste Seelenanalyse eines in Liebe und Haß gegen dasselbe Mädchen Befangenen gibt die Novelle »Der Mörder«. Alfred beginnt seine sanfte und zärtliche Geliebte zu hassen, weil sie ihm als Hindernis einer neuen, ersehnten Verbindung gilt; erst versucht er die Herzkranke durch seine Umarmungen zu töten und, da dies mißlingt, greift er zum Gift. Das Auftauchen des im Unbewußten längst gehegten Todeswunsches als Mordplan, der plötzlich in völliger Durchdachtheit, in allen Details vollendet, vor seiner Seele steht, ist ein schönes Beispiel der intuitiven Einsicht des Dichters in das Walten psychischer Mächte. Aber in all seinem Groll und seinen finsteren Plänen verschwindet die Liebe niemals und selbst nach der äußersten Tat des Hasses denkt der Mörder seines Opfers

als »einer unsäglich Geliebten« und empfindet es als Wonne, für sie sterben zu dürfen.

Im »Hirtenlied« ist das erste Abenteuer der von ihrem Gatten freigegebenen Dionysia ein feindliches Zusammentreffen mit dem fremden Hirten, sie eilt ihm nach, um ihn zu züchtigen, und ergibt sich ihm doch gleich darauf in Liebe. Ähnliche Episoden ließen sich wohl noch einige zeigen, aber fesselnder ist es, der Wirkung dieses Motives dort nachzugehen, wo es unsichtbar zugrunde liegt. Die Haltung, die Bermann in »Der Weg ins Freie« gegen seine Geliebte einnimmt, wird erst verständlich, wenn man neben der Liebe und Eifersucht auch unbewußten Haß unter die Motive rechnet. Das »Gefühl der Befreitheit«, das den Baron Wergenthin jedesmal überkommt, wenn er von einer Geliebten Abschied nimmt, dürfte wohl aus der Quelle eines ähnlichen Zwiespalts der Empfindungen stammen.

Schon daß die Werke, in denen das Problem bewußt und ausführlich behandelt ist, sämtlich zu den späteren gehören, rechtfertigt den Schluß, daß es in den früheren bereits irgendwie enthalten war. Es kommt in keinem Seelenleben, auch dem des Dichters, durch die Entwicklung etwas Neues hinzu, nur daß bei ihm die Keime zu ihren Möglichkeiten heranwachsen und schattenhaft-flüchtige Linien zu leibhaften Gestalten werden.

Menächmen.

Schnitzler hat zweimal ein und dasselbe Motiv zum Mittelpunkt eines Werkes gemacht. Der Einakter »Die letzten Masken« und die Novelle »Der Tod des Junggesellen« verkörpern beide den Satz, daß zwischen Leben und Tod jede Gemeinschaft aufhört (»denn Tod und Leben pilgern auf getrennten Pfaden«), durch denselben Stoff. Das Ärgste und Bitterste, der mit der geliebten Gattin an Eheglück und Ehre geübte Betrug, verliert seine Wirkung, wenn der Tod zwischen Betrüger und Betrogene getreten ist. In der später entstandenen Novelle ist das Thema reiner herausgearbeitet: dort fehlt die Beimischung eines dem Motiv fernstehenden und darum störenden Grundes, der dem Sterbenden die Lippen öffnet, wie es der Haß und die Wut des Erfolglosen gegen den Emporkömmling in »Die letzten Masken« tut. Auch ist das Problem weitergeführt, da die Erkenntnis der Vergeblichkeit seines Beginnens in dem Einakter nur dem Sterbenden aufgeht und ihm das Wort von der Lippe zurückdrängt, während in der Novelle die Betrogenen ihr Schicksal erfahren und die gehoffte Wirkung dennoch ausbleibt. Diese Ausarbeitung führte zu einer neuen Konsequenz, denn wenn ein solches Versagen und Wirkungsloswerden wirklich den Wert einer typisch menschlichen Erscheinung haben sollte, durfte es nicht bloß Einem begegnen, sondern mehreren, womöglich recht verschiedenen Charakteren. Erst durch diese Vervielfältigung wird der

Stoff wirklich ausgeschöpft und so treten an die Stelle des einen betrogenen Ehemannes ihrer drei.

Nun ist durchaus nicht anzunehmen, daß der Dichter die Absicht hatte, in der Novelle durch irgendein Detail an das frühere, verwandte Werk zu erinnern. Eher läßt sich das Gegenteil vermuten, etwa aus der völligen Umkehrung des Milieus, durch die aus einer ärmlichen Kammer des Allgemeinen Krankenhauses das luxuriöse Heim eines reichen Genießers geworden ist. Dennoch haben sich bei zwei von jenen drei neuen Figuren, und gerade bei den beiden, die lebendiger gezeichnet und tiefer erfaßt sind, nämlich dem Dichter und dem Arzt, kleine Züge ihres Vorgängers aus dem Einakter erhalten, die ihre Abstammung von ihm unzweideutig dartun.

Der Dichter ist durch die Gemeinsamkeit des Berufes schon an Weihgast herangerückt. Bei ihm ist das, was im Einakter der Hauptantrieb für das Übelwollen des Sterbenden gegen den Freund war, in letzter Abschwächung als subjektives Gefühl noch bestehen geblieben: er glaubt, daß Neid und kleinliche Rache gegen ihn, den großen und berühmten Mann, die Motive jenes Abschiedsbriefes gewesen sein müssen. Das Verhältnis Weihgasts zu seiner Gattin, das er mit den Worten schildert: »Wahrhaftig, bei ihr find' ich mich selbst — den Glauben an mich selbst wieder, wenn ich nah daran bin, ihn zu verlieren — die Kraft zu schaffen, die Lust zu leben. Und je älter man wird, um so mehr fühlt man, daß dies doch der einzige wahre Zusammenhang ist, den es gibt«, ist genau das nämliche wie es der Dichter für sich empfindet: » . . . und allzulange war es her, daß sie aufgehört hatte, ihm die Geliebte zu bedeuten. Doch anderes war sie ihm geworden, mehr und edleres: eine Freundin, eine Gefährtin, voll Stolz auf seine Erfolge, voll Mitgefühl für seine Enttäuschungen, voll Einsicht in sein tiefstes Wesen.« Auch in dem Detail, daß beide von einem Bühnenwerk erzählen, das sie eben zur Aufführung vorbereiten, gleichen sich die Gestalten.

Für den Arzt ist die Familie Weihgasts übriggeblieben, mit kleinen Veränderungen: er »denkt an den Ältesten, der heuer sein Freiwilligenjahr abdient«, und jener erzählt: »Und mein Bub' — Bub'! — dient heuer sein Freiwilligenjahr ab«. Aus der einen verheirateten Tochter sind in der Novelle zwei geworden, von denen die ältere verlobt ist. Dann wiederholt »die peinliche Empfindung, daß sie nun so weit waren, sie alle, die noch vor wenig Jahren jung gewesen«, mit der sich der Arzt an das Krankenlager begibt, die Worte Weihgasts: »Die Jungen. Wenn man bedenkt, daß man vor zehn Jahren selbst noch ein Junger war«, und der Gedanke des Arztes »Man hat sich recht selten gesehen in der letzten Zeit« entspricht dem Vorwurf: »Wenn du dich auch eine Reihe von Jahren um deinen alten Freund nicht mehr gekümmert hast . . .« Sogar die unangebrannte Zigarette des Arztes ist in dem älteren Werke schon vorgeahnt, nur ist es nicht sein Vorgänger, sondern eine Epi-

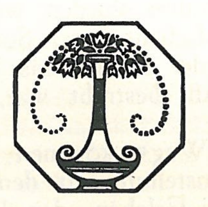
sodenfigur, der Dr. Tann, den die Rücksicht auf die Umgebung zwingt, eine »nicht brennende Virginia im Mund« zu halten.

Einem ähnlichen unbeabsichtigten Zusammenstimmen in kleinen Äußerlichkeiten, durch das die Wiederkehr desselben Inhaltes sich verrät, läßt sich noch öfter begegnen. So schildert Schnitzler zweimal den unersättlichen Lebensdurst in der Figur eines uralten Greises, einmal nur beiläufig durch die Worte des Herrn von Sala in »Der einsame Weg«: »Übrigens kenn' ich einen, der dreiundachtzig Jahre alt ist; er hat zwei Frauen begraben, sieben Kinder, von den Enkeln ganz zu geschweigen« und das anderemal etwas ausführlicher in »Der junge Medardus«, wo der »uralte Herr« von sich erzählt: »Ich bin dreiundneunzig . . . Mir sind gar viele schon g'storben . . . Dann meine Frau vor fünfundfünfzig. Dann meine zweite, das war aber schon eher eine Gemahlin, vor vierzig. Dann fünf Söhne und drei Töchter und so ungefähr dreißig Enkelkinder«. Die Übereinstimmung ist nicht zu verkennen. In der späteren Fassung ist ein Kind hinzugekommen — ebenso wie im »Tod des Junggesellen«, wo aus zweien drei wurden, wie hier aus sieben acht — und ein Jahrzehnt des Lebensalters. Sonst ist alles vollkommen gleich geblieben, obwohl der Dichter das Vorbild kaum vor Augen gehabt hat und gewiß nicht bestrebt war, es möglichst getreu zu wiederholen.

In »Der einsame Weg« kommen zwei Personen vor, die in Hinsicht auf ihre Einstellung zu dem geistigen Zentrum des Stückes und auch in dem Erleben, das ihnen durch die Handlung zugewiesen ist, fast völlig parallel sind. Das ist Professor Wegrat und Doktor Reumann. Beide wählen statt der Buntheit eines Abenteurerdaseins den einförmigen Pfad der Pflicht und der Selbstaufopferung; beide verlieren die Geliebte an einen jener anderen, die den verlockenden, reizvoll wechselnden, aber zuletzt einsamen Weg durchs Leben gehen. Sie sind im Grunde nur eine Gestalt in verschiedenen Phasen der Entwicklung; der Unterschied liegt eigentlich nur darin, daß jeder einer anderen von den zwei im Drama vertretenen Generationsstufen angehört. Diese Gemeinschaft bricht an einer Stelle auch in ihren Worten durch. Doktor Reumann sagt: »Was Sie, gnädige Frau, Verachtung nennen, — wenn ich überhaupt etwas davon verspürte — wäre ja doch nichts anderes als maskierter Neid. Oder denken Sie, daß es mir an dem guten Willen fehlte, mein Leben so zu führen, wie ich es die meisten anderen führen sehe? Ich habe nur nicht das Talent dazu. Wenn ich aufrichtig sein soll, gnädige Frau, die Sehnsucht, die am tiefsten in mir steckt, ist die, ein Schurke zu sein, ein Kerl, der heuchelt, verführt, hohnlacht, über Leichen schreitet. Aber ich bin durch Mängel meines Temperamentes dazu verurteilt, ein anständiger Mensch zu sein . . .« Und ebenso äußert sich Professor Wegrat, wenn er seiner Vergangenheit gedenkt, nur daß er weniger Schärfe und wissenschaftliche Objektivität in seine Worte legt als der junge Arzt: »Die Welt tat sich gewisser-

maßen weiter auf als sonst. Und ich spürte eine Art von Neid auf dich, wie manchmal zu jener Zeit. In mir erwachte ein Gefühl, als könnt' ich auch alles, — wenn ich nur wollte. Es gab so viel zu sehen und erfahren, — das Leben strömte so mächtig hin; man mußte nur etwas frecher sein und selbstbewußter und sich hineinwerfen.«

»Der Selbstverrat dringt den Menschen aus allen Poren« sagt Freud in seiner »Psychopathologie des Alltagslebens«. Das gilt für Gestalten der Dichtung nicht minder wie für jene des Lebens.



Die »Allmacht der Gedanken« bei Arthur Schnitzler[1].

Von Dr. THEODOR REIK (Wien).

»Wir müssen einen Dolch blitzen sehen, um zu begreifen, daß ein Mord geschehen ist.«
»Der Weg ins Freie.«

Es gibt eine Regel der Traumdeutung, welche sagt, daß das anscheinend Nebensächliche, das Detail des manifesten Trauminhaltes für die Aufdeckung der latenten Traumgedanken von eminenter Bedeutung ist. Ja, es kommt häufig genug vor, daß gerade von einem solchen, vom Träumer höchst unwichtig genommenen Detail die Traumdeutung ausgeht. In diesem Sinne läßt sich das Swiftsche »Vive la bagatelle!« rechtfertigen.

Bei der weitgehenden Verwandtschaft von Traum und Dichtung läßt sich vermuten, daß auch bei der Analyse eines poetischen Werkes von solchen Details, die sich oft als Episoden oder Motive bescheiden geben und denen der Zuhörer oder Leser nur wenig Aufmerksamkeit im Verhältnis zur Haupthandlung schenkt, helleres Licht auf das Ganze fallen wird. So wird die Röntgenisierung eines kranken Organismus den Arzt auf eine bisher unbeachtete Stelle aufmerksam machen, von wo die Schmerzen irradiieren.

Es soll hier ein Weg eingeschlagen werden, der in der Psychoanalyse oft zum Siege geführt hat: wir wollen kleine Motive prüfen und vergleichen, um sie zur psychoanalytischen Aufklärung des Ganzen zu verwenden. Ich möchte an einem Beispiel zeigen wie ich das meine. Die kleine Episode Dr. Rank in Ibsens »Nora« wird sicherlich zur Deutung der »Gespenster« desselben Dichters viel beitragen können. Dort ist das Thema als kleine Episode behandelt, die mit der Haupthandlung nur lose verknüpft ist, hier als Hauptkonflikt. Wir wissen, daß das psychische Material dem wir eine Dichtung verdanken, einer sekundären Bearbeitung unterliegt. Diese Bearbeitung aber wird um so intensiver sein, je größer das Interesse des Dichters ist, seine Seelenregungen in einem einzigen Konflikt zusammen zu fassen. Wir müssen annehmen, daß der Hauptkonflikt eines Dramas einer größeren Verdrängung entstammt und daß an ihm eine stärkere Verarbeitung, Verschiebung und Umordnung der Elemente stattfand, als an irgendeinem kleinen Motiv. Es kommt ja auch vor, wie im Falle Rank-Oswald Alwing, daß ein Motiv, daß zuerst nur oberflächlich behandelt wurde, zum Hauptthema eines Werkes wird, auf dem dann der ganze seelische Akzent ruht. Es rückt sozusagen von der Peripherie ins Zentrum des Bewußtseins. Wir wollen mit einem solchen unscheinbaren, aber typischen Motiv beginnen und zu zeigen ver-

[1] Dieser Abschnitt ist einer größeren Arbeit über »Arthur Schnitzler als Psychologe« entnommen.

suchen, welche Phantasieen unbewußter Art es birgt. Im »Einsamen Weg« kommt ein Arzt vor, der lange auf eine Berufung nach Graz gewartet hat. Schließlich verzichtet er auf seine Chancen aus einem eigentümlichen Grunde, wie aus folgendem Gespräch erhellt:

Felix: »Ist also richtig ein anderer nach Graz berufen worden?«
Dr. Reumann: »Das nicht, aber der andere, dem die Stelle so gut wie sicher war, hat sich auf einer Bergtour den Hals gebrochen.«
Felix: »Da wären doch jetzt Ihre Chancen die allerbesten? Wer außer Ihnen käme denn noch in Betracht?«
Dr. Reumann: »Meine Chancen wären jetzt gewiß nicht übel. Aber ich habe es vorgezogen zu verzichten.«
Frau Wegrat: »Wie?«
Dr. Reumann: »Ich nehme die Berufung nicht an.«
Frau Wegrat: »Sind Sie so abergläubisch?«
Felix: »Sind Sie so stolz?«
Dr. Reumann: »Keines von beiden. Aber der Gedanke irgendeinen Vorteil dem Malheur eines anderen zu verdanken, wäre mir außerordentlich peinlich. Meine halbe Existenz wäre mir vergällt. Sie sehen, das ist weder Aberglaube noch Stolz, es ist ganz gemeine kleinliche Eitelkeit.«

Wenn wir im praktischen Leben eine Stellung erhalten wollen, so wird es uns kaum einfallen, einen Verzicht in dieser Art zu begründen. Es würde uns wohl gleich bleiben, wenn ein uns unbekannter Nebenbuhler uns durch seinen Tod den Platz räumt. Leute, die ihren natürlichen Egoismus einzugestehen den Mut haben, würden sogar eine mehr oder minder große Genugtuung nicht leicht unterdrücken können. Handelt es sich hier also um eine Hyperempfindlichkeit einer vereinzelten Gestalt, um eine außerordentliche Feinheit des sittlichen Gefühls? Doch wir wollen uns die Beantwortung dieser Frage aufheben, bis wir durch Häufung ähnlicher Motive mehr Material zu Verfügung haben. Auch Georg im »Weg ins Freie« erhält einen Kapellmeisterposten, als sein Vorgänger stirbt. Eine Person des Romanes bemerkt ausdrücklich dem Helden gegenüber: »Ein Unschuldiger, Ihnen Unbekannter, mußte sterben, damit Sie dort den Platz frei finden durften.« In einem eigentümlichen Zusammenhange steht die Handlung des »Weiten Landes« mit einem ähnlichen Motiv. Ein Freund des Hauses, der junge Korsakow, hat sich erschossen, weil Frau Genia seine Liebeswerbungen ablehnte. Im Gespräche erzählt Genia auch, daß ein früherer Freund ihres Mannes, ein gewisser Dr. Bernhaupt, vor einigen Jahren bei einer Bergtour direkt von der Seite ihres Gemahls abgestürzt und auf der Stelle tot geblieben sei. Eine junge Dame äußerte darauf, daß Friedrich Hofreiter nicht viel Glück mit seinen Freunden habe. Wie im Falle Dr. Reumann handelt es sich auch hier um den Tod durch Abstürzen bei einer Bergtour. Die

Motive des Selbstmordes Korsakows und des Abstürzens des Dr. Bernhaupt scheinen sich zu verschlingen; sie stehen in irgendeinem, uns noch verborgenen Zusammenhang. Diese geheimnisvolle Verknüpfung wird klarer, wenn wir annehmen, daß es sich in beiden Fällen um den Tod eines Nebenbuhlers Friedrich Hofreiters handelt. Eine rasch vorüberziehende Dialogstelle im selben Drama, allerdings in einem anderen Zusammenhang, fällt uns dabei ein. Der Dichter Albertus Rhon bemerkt zu dem allmählich alternden Bergsteiger und Don Juan Aigner: »Das muß doch ein recht eigentümliches Gefühl sein, so zu Füßen eines Turmes zu sitzen, den man als erster bestiegen hat und selbst nicht mehr in der Lage zu sein . . . Man könnte hier einen Vergleich wagen . . . den ich aber lieber unterlassen will . . .« Aigner antwortet etwas gereizt: »Wollen wir dieses Thema nicht lieber fallen lassen, Herr Rhon?« Es ist kein Zweifel möglich, daß hier eine Anspielung auf das Liebesleben des Direktors vorliegt und der Dichter durch seinen Vergleich auf eine Impotenz seines Gesprächspartners hinzielen wollte[1]. Es wären demnach die beiden Motive (Tod Korsakows — Absturz Dr. Bernhaupts) im Unbewußten des Dichters verknüpft; sie sind psychologisch identisch (Motivdoublierung).[2]

Es ist nicht zu verkennen, daß alle diese Motive ähnlich sind. Ihr Gemeinsames läßt sich in einer geheimnisvoll erscheinenden Verknüpfung finden, die zwischen zwei Menschen besteht, von denen der eine etwas intensiv wünscht, was der andere durch seinen Tod erfüllt. Wir sind nicht abergläubisch genug, einen tatsächlichen Zusammenhang, eine metaphysische Beeinflußung zu glauben, und so erhebt sich die Frage nach den seelischen Wurzeln solcher Zusammenhänge, nach der Realität des psychischen Erlebens. Wir sind gewöhnt, Verknüpfungen dieser Art in der Analyse gewisser Neurotiker, vornehmlich Zwangsneurotiker zu finden. Es werden von ihnen auf Grund weitverzweigter Assoziationen die sonderbarsten Zusammenhänge hergestellt. Freud hat nachgewiesen, daß solche Assoziationen von einem geheimen Wunsche getrieben werden, dem starke moralische Bedenken gegenüberstehen. Wir würden demzufolge im Falle Dr. Reumanns vermuten, daß dieser intensiv gewünscht habe, die Berufung nach Graz zu erhalten und daß in ihm der Ge-

---

[1] Das Symbol des Bergsteigens für den Sexualverkehr ist dem Psychoanalitiker wohl bekannt. Es findet sich in allen Produkten des Unbewußten. Freud konnte das Steigen als sicheres Koitussymbol in Träumen aufdecken. »Traumdeutung«, 3. Aufl., p. 210 f. Volkslied, Sage und Dichtung zeigen dieselbe Symbolisierung. Ebenso die Sprache (vgl. »Steiger«, »nachsteigen«, »un vieux marcheur«) und der Witz.

[2] Ein Hinweis auf den geheimen Sinn des Todes Korsakows (und wie wir jetzt annehmen können auch Bernhaupts) liefert eine Bemerkung Dr. Mauers: »Ich habe nämlich die Überzeugung, daß Korsakow von der Vorsehung bestimmt war, gleichsam als Opfer zu fallen«. Er denkt nämlich daran, daß durch diesen Tod das Eheglück Genias und Hofreiters, das in Brüche zu gehen droht, wieder hergestellt wird.

danke, sein Nebenbuhler möchte ihm die Bahn frei lassen, auftauchte. Dieser Gedanke verdichtete sich zum Todeswunsch gegen den Rivalen. Sein später Verzicht stellt sich also als eine Sühnung, als eine moralische Reaktionsbildung dar. Die Eitelkeit irgendetwas dem Malheur eines anderen nicht verdanken zu wollen, ist demnach eine Rationalisierung dieses Verzichtes im Sinne der Verdrängung seiner feindseligen Regungen.

Noch immer scheint uns diese Deutung nicht ausreichend zu sein. Denn der Affektaufwand Dr. Reumanns steht in keinem Verhältnis zu dem Objekt, dem er gilt. Früher haben wir die Abwehr des Arztes mit den Zwangshandlungen der Neurotiker in Beziehung gesetzt. Es ist nun eine Eigentümlichkeit der Zwangsneurose, daß sie ihre Vorwurfsaffekte verschieben kann, d. h. daß sie Gefühle, die ursprünglich einer für den Kranken sehr wichtigen Sache oder einer für ihn wichtigen Person galten, im weiteren Verlauf auf ganz unwesentliche Dinge oder gleichgiltige Personen zu übertragen vermag. Der Dichter hat uns einen Fingerzeig gegeben, daß auch bei Dr. Reumann eine ähnliche Affektverschiebung stattfand[1]. Herr von Sala, der herzleidend ist, hat Dr. Reumann konsultiert. Der Künstler ist der begünstigte Nebenbuhler des Arztes, der ebenfalls Johanna Wegrath liebt. Dr. Reumann will das Haus Wegrath nicht mehr betreten, er nimmt Abschied von Felix und dieser sagt: »Nun weiß ich . . . warum Sie in dieses Haus nicht mehr kommen wollen. . . . Es hat sich wieder einmal ein anderer den Hals gebrochen.« Er spielt damit unter Beziehung auf das Verhältnis von Dr. Reumann zu Herrn von Sala auf jene Episode an, welche den Ausgangspunkt unserer Analyse bildete. Unsere Deutung wird vertieft, wenn wir den Vorwurfsaffekt, den wir hinter jenem sonderbaren Benehmen Dr. Reumanns aufdecken konnten, auf seinen Ursprung zurückleiten. Wir nehmen an, daß es sich in der Ablehnung der Stelle und in dem Abschied Dr. Reumanns von Wegrath um ein Hysteron Proteron handle. Dr. Reumann hat seinem Patienten, Herrn von Sala, den Tod gewünscht, weil dieser sein Nebenbuhler in der Liebe Johannas war. Die Versuchung, den Rivalen aus dem Wege zu räumen, war vielleicht Dr. Reumann, als seinem Arzt, näherliegend als es sonst unter gleichen Umständen der Fall ist. Natürlich war dieser Gedanke von der zensurierenden Instanz des Seelenlebens sofort unterdrückt worden und Dr. Reumanns Resignation, als er seine geheimen Wünsche durch die Aussicht auf Herrn von Salas bevorstehendes Ende sich der Erfüllung nähern sieht, erweist sich so als Reaktion auf die feindseligen Regungen[2].

[1] Ich verdanke den Hinweis auf die folgende Dialogstelle Herrn Dr. Hanns Sachs.

[2] Wir lassen uns gerne die Bestätigung unserer Deutung durch eine direkte Charakteristik, welche Dr. Reumann von sich gibt, gefallen. Sie ist geeignet, uns in unserer Auffassung zu bestärken, weil sie zeigt, wie nahe dem Arzt Wünsche der Art, wie wir sie in seinem Seelenleben als wirksam vermuteten, liegen. Frau Wegrath spricht ihm gegenüber aus, daß sie und ihre Familie ihm verächtlich er-

Die ganze Einstellung des Arztes zu dem Rivalen in der Liebe aber wurde später durch die Stellung zu dem Rivalen im Beruf wieder aufgenommen. Dieselben seelischen Mechanismen sind bei Dr. Reumann auch in dieser Entscheidung wirksam.

Unsere Deutung dieses typischen Motivs aber setzt voraus, daß Dr. Reumann seinen Gedanken eine solche Macht zuschreibt, daß sie fähig sind, den Lauf fremder Schicksale zu beeinflußen. Wir wissen, daß dieses Phänomen bei den Neurotikern immer zu finden ist, meistens gegen ihre bessere Einsicht, die solche Beeinflußbarkeit ablehnt. Doch können sie sich gegen die »neurotische Währung«, welche die Denkrealität der Realität des Geschehens gleichsetzt, nicht auflehnen. Wir nennen dieses Prinzip, das eine magische Wunschkraft anerkennt, die »Allmacht der Gedanken«. Den Neurotiker trennen vom Gesunden nur schwankende Grenzen: er wird mit der Bewältigung seiner Komplexe nicht fertig, die jenem gelingt. Es ist anzunehmen, daß auch wir Gesunde in manchen Augenblicken geneigt sind, gegen die Instanz unseres Intellektes solchen fiktiven Zusammenhängen Glauben zu schenken[1].

Wenn unsere Vermutung richtig ist, daß dieses typische Motiv in letzter Linie auf die Allmacht der Gedanken zurückgeht, dann werden wir dem Ausdruck dieser Wunschkraft wohl noch deutlicher in den Werken des Dichters begegnen können. So spricht der Herzog

---

scheinen müsse. Dr. Reumann antwortet: »Was Sie, gnädige Frau, Verachtung nennen — wenn ich überhaupt etwas davon verspürte — wäre ja doch nichts anderes als maskierter Neid. Oder denken Sie, daß es mir an dem guten Willen fehlte, mein Leben so zu führen, wie ich es die meisten anderen führen sehe? Ich habe nur nicht das Talent dazu. Wenn ich aufrichtig sein soll, gnädige Frau — die Sehnsucht, die am tiefsten in mir steckt, ist die: ein Schurke zu sein, ein Kerl, der heuchelt, verführt, hohnlacht, über Leichen schreitet. Aber ich bin durch Mängel meines Temperaments dazu verurteilt, ein anständiger Mensch zu sein — und, was vielleicht noch schmerzlicher ist, von allen Leuten zu hören, daß ich es bin.«

[1] Als Prototyp geistiger und seelischer Gesundheit erscheint uns Goethe. Und doch gibt es bei ihm zahlreiche Belege dafür, daß er von solchem Aberglauben der sich auf eine zwanghafte Gedankenverknüpfung aufbaut, nicht gänzlich frei war. Er erzählt z. B. (»Dichtung und Wahrheit«, 2. Teil, III. Buch), er habe als Kind im Theater einen sehr anmutigen hübschen Knaben einen Solotanz ausführen gesehen. Der kleine Wolfgang äußerte darauf, ohne dabei etwas zu denken: »Heute rot, morgen tot.« Die Mutter jenes Knaben war zufällig in seiner Nähe. »Auf diese Worte schien die Frau zu verstummen. Sie sah mich an und entfernte sich von mir, sobald es nur einigermaßen möglich war. Ich dachte nicht weiter an meine Worte. Nur einige Zeit hernach fielen sie mir auf, als der Knabe, anstatt sich nochmals sehen zu lassen, krank ward und zwar sehr gefährlich. . . .«

Goethe setzt hinzu: »dergleichen Vorbedeutungen durch ein unzeitlich, ja unschicklich ausgesprochenes Wort standen bei den Alten schon in Ansehen und es bleibt höchst merkwürdig, daß die Formen des Glaubens und Aberglaubens bei allen Völkern und zu allen Zeiten immer dieselben geblieben sind.«

Wir wissen jetzt, daß der Schein dieser Merkwürdigkeit sich löst, wenn wir uns sagen, daß alle diese Erscheinungen durch denselben seelischen Mechanismus zustande kommen.

Vgl. Freud »Animismus, Magie und Allmacht der Gedanken«, Imago 1913, und »Bemerkungen über einen Fall von Zwangsneurose«, Jahrbuch für psychoanalytische Forschungen 1909. I. Bd.

in »Der Schleier der Beatrice« als Filippo Loschi trotz seiner Bitte nicht zu ihm kommen will:

»So haben meine Wünsche keine Kraft mehr!
Und gab doch eine Zeit, da kaum gedacht,
Nicht ausgesprochen jeder ward erfüllt.
Nicht Wunder nahm's mich, wär' Filippo Loschi
Mir auf den Weg begegnet den ich kam —
Nein, früher in Neapel oder Rom —.«

In »Frau Berta Garlan« stellt die Heldin einen Zusammenhang zwischen der Erkrankung ihrer Freundin und ihren eigenen Hoffnungen her, die sich auf einen fernen Geliebten beziehen. Und zwar ist das Wesen dieses Zusammenhanges eine gegenseitige Beeinflussung: »Wieder war ihr, als würden durch die Erkrankung Annas ihre eigenen Hoffnungen beeinflußt: wenn Anna gesund wäre, müßte auch der Brief schon da sein. Sie wußte, daß das ganz unsinnig war, aber sie konnte sich nicht dagegen wehren.« An einer anderen Stelle: »Ob Anna auch hätte sterben müssen, wenn heute ein anderer Brief von Emil gekommen wäre.« Höhepunkt und Peripetie des Romans »Der Weg ins Freie« sind solchen Zwangsgedanken und Vorwürfen gewidmet, die eine Allmacht der Gedanken unzweideutig zur Voraussetzung haben. Georg hat Beziehungen zu einem jungen Mädchen angeknüpft und dieses ist schwanger geworden. In den letzten Wochen hat Georg eine kleine Erholungsreise gemacht und kehrt zurück, knapp bevor die Wehen bei Anna einsetzen. Das Kind stirbt sofort nach der Geburt; es ist von der Nabelschnur erdrosselt worden. An den Tod seines Kindes schließen sich für Georg Reflexionen, die immer mehr einen unlustbetonten Charakter annehmen. Das Resultat dieser Gedankenreihen wird in einem Gespräche offenbar, das Georg mit seinem Freunde Heinrich Bermann führt. »Ich will Sie was fragen Heinrich, aber lachen Sie mich nicht aus. Halten Sie es für möglich, daß ein ungeborenes Kind daran sterben kann, daß man es nicht so herbeisehnt, als man es sollte, an zu wenig Liebe gewissermaßen?« Namentlich im Sommer während eines Aufenthaltes an einem schönen See hat er des Kindes und der Mutter vergessen — so vergessen, daß er eine tiefe Leidenschaft für eine andere Frau faßte: »Es gibt Momente« gesteht er, »da kann ich mich des Gedankens nicht erwehren, daß zwischen jenem Vergessen und den Tod meines Kindes irgendein Zusammenhang bestehen müßte. Halten Sie so was für vollkommen ausgeschlossen?«

Ein solcher Zusammenhang ist nach unserer psychoanalytischen Einsicht wohl da; er ist nur kein realer, sondern ein psychischer, eine Verknüpfung des seelischen Lebens. Bevor wir aber diesen Zusammenhang des näheren zu erklären versuchen, müssen wir eine literarische Reminiszenz erledigen, die sich uns hier aufdrängt.

In Ibsens »Baumeister Solness« ist eine ähnliche Situation. Auch dort Gewissensbisse des Baumeisters, der das Hinsiechen und

Sterben seiner beiden Kinder seinem ungebändigten Ehrgeiz zuschreibt. Noch schärfer ist die durch ähnliche Vorwürfe entstandene seelische Stauung in desselben Dichters »Klein Eyolf« geschildert. Allmers sieht in der Hingabe an den Sexualgenuß die tiefere Wurzel für die Verkrüppelung seines Kindes und der Wunsch Ritas, Allmers Liebe für sich allein zu haben, ohne sie mit Eyolf teilen zu müssen, geht in grauenhafter Weise in Erfüllung. Schwere Vorwürfe, als hätte ihr Wunsch ihr Kind getötet, bedrücken sie. Diese Motivwiederkehr geht wohl über das Verhältnis literarischer Anlehnung, wie es Literarhistoriker hier konstatieren würden, hinaus und greift über in das der Ähnlichkeit psychischer Konstellationen und Mechanismen. Hier wie dort handelt es sich um den Tod von Kindern und hier wie dort hat ein geheimer Wunsch, ihrer ledig zu werden, die schwersten Gewissenskämpfe zur Folge.

Daß der Todeswunsch aber nicht nur dem Kinde, sondern auch der Geliebten gelten kann, zeigen Georgs Gedanken während Annas Niederkunft. »Und jetzt liegt sie da unten und stirbt. . . Er erschrak heftig. Er hatte denken wollen . . . sie liegt in Wehen und auf die Lippen gleichsam hatte es sich ihm gestohlen: sie stirbt. Aber warum war er denn erschrocken? Wie kindisch. Als gäbe es Ahnungen solcher Art.«

Auch dieses Versprechen ist durch einen unbewußten Wunsch, Anna möge sterben und ihn so aller Sorgen und aller Verantwortungen entheben, determiniert. Es ist uns in hohem Grade wahrscheinlich geworden, daß jede starke erotische Bindung an eine Person solche Unterströmungen von Haß und Feindseligkeit in sich birgt. Schnitzler hat wiederholt diese Zusammenhänge geschildert. Doch schon Larochefoucauld waren sie bekannt: »Plus on aime une maîtresse, plus on est près de la haïr.«

Den Grund dieser Wünsche liefert der Mutterboden der Sexualität, sie ist es, die vom Fortpflanzungszweck befreit, Selbstzweck werden will und gerade das rächt sich und wird gebüßt[1]. Es steckt also hinter allen diesen Phantasien der Wunsch nach Sexualgenuß ohne Verantwortung, ohne nachfolgende Übernahme von Pflichten. Die Personen dieser Dichtungen benehmen sich, als wäre ihr Wunsch Befehl im Weltenraume. Ihr Wunsch ist nicht nur der Gedanken, er ist auch der Wirklichkeit Vater. Ihre Stellung ist — von dieser Seite gesehen — eine fast göttliche zu nennen. Wir wissen jetzt aus Freuds Ausführungen über »Animismus, Magie und Allmacht der Ge-

[1] Im »Weg ins Freie« ist dieser Wunsch des Helden oft genug mit unzweideutiger Klarheit ausgesprochen. Klingt es nicht wie eine Bestätigung der hier vertretenen Anschauung, wenn von Grace gesagt wird, daß sie nie eine Spur Grauen empfunden habe. »Aber etwas, das diesem Gefühle ähnlich sein mochte, so erzählte sie Georg, hatte sie in der Umarmung von Männern kennen gelernt. Zuerst war ihr das selbst rätselhaft gewesen, später glaubte sie es zu verstehen. Sie war nach der Aussage von Ärzten zur Unfruchtbarkeit bestimmt und darum mußte es wohl geschehen, daß der Augenblick der höchsten Lust, durch dieses Verhängnis gleichsam sinnlos geworden.«

danken«[1], daß diese Einstellung tatsächlich den psychischen Ersatz einer ähnlichen Selbsteinschätzung der primitiven Menschen und der Kinder darstellt. Ist nun so die Machtsphäre, die solche Personen sich zuschreiben, eine ungemein große, eine fast göttliche, so zeigen sie durch ihr »sieches Gewissen« ⟨Ibsen⟩, daß sie dem Menschlich-Allzumenschlichen nahe genug sind. Denn für die Götter gibt es weder gut noch böse, sie plagen weder Skrupel noch Zweifel, nur die Menschen kennen die Hemmungen der Moral und fühlen sich ihr gegenüber für die unheilbringende Macht ihrer Wünsche verantwortlich.

Ein neues Beispiel für die »Allmacht der Gedanken«, das wir den »Marionetten« entnehmen, soll uns tiefere Aufschlüsse über den Zusammenhang dieses sonderbaren Glaubens mit der Dichtung gewähren. In dem Einakter »Der Puppenspieler« erzählt Georg einem Freunde von einer Eisenbahnfahrt: »Es war früh um sechs, ein Wintermorgen. Mir gegenüber sitzt ein Mensch, lehnt in der Ecke und schlummert. Ich kenn ihn nicht, ich hab ihn nie gesehen, er interessiert mich nicht im allergeringsten. Plötzlich geht mir der Gedanke durch den Kopf: »Stirb!« und mit diesem Gedanken seh ich ihn geraume Zeit an. Er schläft weiter und rührt sich nicht. Ich blicke wieder zum Fenster hinaus in die beschneite Landschaft, wie es meine Art ist, und vergesse den Kerl vollkommen. Wir kommen in Wien an. Ich erhebe mich, steige aus, der andere nicht. Der andere bleibt sitzen, regungslos. Ich rufe Leute herbei — man trägt ihn hinaus — er war tot . . . tot. Die Ärzte nannten es »Herzschlag«. Der zuhörende Freund bemerkt dazu: »Jedenfalls ein sonderbarer Zufall«. Georg weist diesen Ausdruck als deplaciert ab. »Zufall? — Weißt du denn, wieviel Tag für Tag auf der Welt geschieht, weil es jemand insgeheim wollte? oder auch nur leichtfertig aussprach? Ahnst du etwas von der geheimnisvollen Macht, die in schöpferischen Naturen steckt?«

Der Akzent liegt hier auf den Worten »schöpferischen Naturen«. Freilich ist in diesem Sinne jeder Zwangsneurotiker, der an die »Allmacht der Gedanken« glaubt, eine schöpferische Natur. Doch Georg ist ein Dichter und schon als solcher ein Schaffender. Er ist ein kleiner Gott, der Menschen erstehen, sich lieben, sich vernichten läßt. »Marionetten« sind die Gestalten seiner Phantasie, in seiner, des Puppenspielers, Hand.

Er erklärt uns selbst, wie diese Gabe der Phantasieschöpfung mit dem Glauben an die »Allmacht der Gedanken« zusammenhängt und wie sie nur einen schwachen Ersatz für jenen ursprünglicheren Wunsch bildet. Denn einst hat er Eduard und Anna einander zugeführt. »Ihr wart Puppen in meiner Hand. Ich lenkte die Drähte . . . Und so hab ich — wie es Leuten meiner Art wohl gegeben sein mag — vielleicht noch tiefer gewirkt als ich wollte . . . und ich darf

[1] Imago 1913.

wohl sagen: es ist ein edleres Vergnügen mit Lebendigen zu spielen, als Luftgestalten in poetischem Tanze herumwirbeln zu lassen.« Ähnlich äußert sich Paracelsus:

> »Ein anderer spielt mit tollen Abergläubischen.
> Vielleicht mit Sonnen, Sternen irgendwer,
> Mit Menschenseelen spiele ich.«

So stellt sich uns also die Dichtung als der Wunschausdruck dar, eine versagte Macht, nämlich die über Menschenschicksale zu gebieten, zurückzuerobern. Wir wissen, daß dieser Wunsch und der geheime Glaube an seine Kraft einem eigentümlichen Stadium der kindlichen Libidoentwicklung, dem Narzismus, entstammt. Wir alle haben ein Stück dieser kindlichen Einstellung, der die eigene Person als Liebesobjekt gilt, mit ins Leben genommen und es macht sich auch dann noch geltend, wenn wir unsere Liebe anderen Personen zuwenden. Der Dichter aber hat dem Narzißmus eine besondere Rolle in seinem Seelenleben eingeräumt. Denn sein Gedanke ist wirklich allmächtig; er entscheidet Menschenschicksale und andere Menschen lachen oder weinen darüber, sind fröhlich oder betrübt durch des Dichters Macht; andere Menschen glauben an seine Macht — wenigstens von ½8 bis 10 Uhr, solange eben Theatervorstellungen zu dauern pflegen[1].

Einem so feinen Beobachter wie Arthur Schnitzler konnte das auffällige Phänomen des Narzißmus nicht entgehen. Seine Gestalten, die in ihrer Mehrzahl Künstler sind und die Selbstanalyse meisterhaft ausüben, werden sich dieses Zuges oft bewußt. Der Zyklus »Lebendige Stunden« zeigt in heiterster Weise die Selbstliebe und Selbstbewunderung und kleinliche Eitelkeit der Künstler. Ich erinnere nur an den jungen Dichter im ersten Einakter, der vom Opfertod seiner Mutter hört und darüber nicht für sein Leben gebrochen ist, sondern diesen Tod fast als einen berechtigten empfindet, an die Erzählung Hausdorfers von seinem Amtskollegen, der bei der Leiche seines Kindes Klavier spielen kann, an die satte Zufriedenheit Weihgasts (»Die letzten Masken«), an das par nobile Margarete und Gilbert (»Literatur«).

Durch diesen starken Einschlag von Narzißmus wird auch manches vom Liebesleben Schnitzlerscher Gestalten erklärt. Die Ichbesetzung der Libido ist bei ihnen so mächtig, daß sie anderen Objekten nur Quantitäten kleineren Maßes zu leihen vermag, die

---

[1] Bezeichnend genug spricht der Dichter Albertus Rhon seine Meinung darüber aus, wieviel mehr die ihm gewährte »Allmacht der Gedanken«, wie sie sich durch seine Dichtungen realisiert, bedeutet als das Leben mit seinen Zufällen und Hemmnissen. »Mein Lieber, was diese lächerliche Wirklichkeit mit euch vor hat, die sich ohne Regie und Souffleur behelfen muß — diese Wirklichkeit in der es manchmal nicht zum fünften Akt kommt weil dem Helden schon im zweiten ein Ziegelstein auf den Kopf fällt, das interessiert mich gar nicht. Ich lasse den Vorhang aufgehen, wenn es anfängt, amüsant zu werden und lasse ihn fallen. in dem Augenblicke wo ich Recht behalte.«

sie aber sofort zurückzieht, sobald die Gefahr herantritt, größere Libidomengen verausgaben zu müssen. So wird ein vorsichtiger Börsenspieler geringere Summen riskieren, sich aber sehr besinnen, einen größeren Einsatz zu wagen, wenn er sich nicht bedeutenden und sicheren Vorteil verspricht. Die Übertragung einer dauernden Neigung auf andere Objekte wird ihnen so schwer, daß sie immer mehr und mehr brutale Egoisten zu sein scheinen. Denn alle Erotiker, um die Schnitzler seine Vorgänge abspielen läßt — von dem leichtsinnigen Melancholiker Anatol bis zu Hofreiter — gehören niemandem ganz. Und die Tragik, die in Schnitzlers Werken alternde Lebenskünstler umwittert, besteht eben darin, daß sie den Weg hinab allein gehen müssen.

Hören wir, was ein Künstler, Herr von Sala, im »Einsamen Weg« seinem Freunde, der ebenfalls Künstler ist, vorzuwerfen hat: »Haben wir jemals ein Opfer gebracht, von dem nicht unsere Sinne oder unsere Eitelkeit ihren Vorteil gehabt hätte . . . Haben wir je unsere Ruhe oder unser Leben aufs Spiel gesetzt, nicht aus Laune oder Leichtsinn . . . nein, um das Wohlergehen eines Wesens zu fördern, das sich uns gegeben hatte . . . Und glauben Sie, daß wir von einem Menschen — Mann oder Weib — irgendetwas zurückfordern dürften, das wir ihm geschenkt hätten? Ich meine keine Perlenschnur und keine Rente und keine wohlfeile Weisheit, sondern ein Stück von unserem Wesen — eine Stunde unseres Daseins, das wir wirklich an sie verloren hätten, ohne uns gleich dafür bezahlt zu machen, mit welcher Münze immer.« Die Künstler in Schnitzlers Werken empfinden eine dauernde erotische Bindung als unverträglich mit ihrem Künstlertume und ihre Ichbesetzung ist so groß, daß sie auch über ihre Pflichten gegen die Geliebte hinweg ihren Weg gehen, den Weg ins Freie (Georg im »Weg ins Freie«, Heinrich Bermann, Julian Fichtner im »Einsamen Weg«). Die Objekte ihrer Liebe sind ihnen oft nur gerade genug, um Material für ihr Werk zu liefern (Remigio in »Die Frau mit dem Dolche«). Sie fühlen aufs stärkste ihr Bedürfnis nach Unabhängigkeit und Unverantwortlichkeit. So kommt ein Gefühl der Befreitheit beinahe jedesmal über Georg, wenn er von der Geliebten Abschied nahm. »Selbst als er Anna an ihrem Haustor verlassen hatte, vor drei Tagen, an dem ersten Abend vollkommenen Glückes, war er sich, früher als jeder anderen Regung, der Freude bewußt geworden, wieder allein zu sein.« In einem Gedichte Schnitzlers aus dem Jahre 1893 heißt es: »In uns zog nie ein Selbstvergessen ein und uns're Lust hat niemals uns entgeistert.«

Wir kehren zur »Allmacht der Gedanken«, wie sie sich uns in vielen Motiven der Schnitzlerschen Dichtung gezeigt hat, zurück. Wir sagten, sie sei aus der Bewahrung der narzißtischen Einstellung zu erklären. Unser Ergebnis muß geeignet sein, uns einige dunkle Punkte in Schnitzlers Werken zu erklären. In »Die Weissagung« prophezeit ein jüdischer Taschenspieler einem Offizier sein ferneres

Schicksal, er zeigt es ihm im Bilde. Der Offizier sucht auf jede mögliche Weise seinem frühen Tod zu entgehen und meidet jede Gelegenheit, die ihm in die von dem Bilde gezeigte Situation bringen könnte. Schon glaubt er dem unheilvollen Geschick entgangen zu sein, da er in einem Theaterstück auftreten soll, in dem er das Bild realisiert sieht, ohne für sein Leben fürchten zu müssen. Doch alle Vorsicht ist vergebens; der Arme wird während der Aufführung vom Schlag getroffen. Es handelt sich hier um einen typischen Fall von »Allmacht der Gedanken«. Das zeigt klar die Vorgeschichte, welche der Unglückliche erzählt. Denn jener Taschenspieler war von einem Kreis von Offizieren verhöhnt worden. Marco Polo — so sein Name — hat darauf einem von ihnen, dem Obersten, gewahrsagt, er werde den Winter nicht erleben. Nach vierzehn Tagen stürzt der Oberst wirklich vom Pferde und bleibt tot. Hier und im zweiten Falle, dem des Freiherrn von Umprecht, hat Marco Polo also mit seiner Weissagung eine Rache genommen für die demütigende Behandlung, die ihm zuteil wurde. Die Prophezeiung reduziert sich im Grunde auf einen unheilbringenden Wunsch Marco Polos, der sich gegen seine Feinde richtet und wirklich in Erfüllung geht. In letzter Linie ist also auch hier der Glaube an die »Allmacht der Gedanken« wirksam. In dieser Erzählung hat der Dichter eine eigentümliche Rolle inne. Ohne Wissen schafft er durch sein Theaterstück jene geweissagte gefährliche Situation. Er selbst ist geneigt, so ungeheuerlich ihm der Bericht des Freiherrn erscheint, ihn für wahr zu halten; »irgendetwas verlangte sogar darnach, ihm glauben zu dürfen, es mochte die törichte Eitelkeit sein, mich als Vollstrecker eines über uns waltenden Willens zu empfinden.« Der Dichter teilt also in gewissem Maße den Glauben an die »Allmacht der Gedanken«, sollte er nicht auch die Gefühle, welche jenen jüdischen Taschenspieler zu dem unheilbringenden Wunsche bewegten, bewußt oder unbewußt teilen? Hier ist der Wunsch seines Affektscharakters dadurch entkleidet, daß er sich in die Voraussicht kommender Ereignisse verkleidet. Auch Johanna im »Einsamen Weg« behauptet von sich, sie wisse, daß ihre Mutter bald sterben werde. Ihr Bekenntnis, sie habe die Mutter nicht mehr so lieb, seit diese krank ist, wird psychologisch damit zusammengehalten werden müssen.

Auch in der Analyse von Zwangsneurotikern findet man, daß Wünsche, hinter denen sich feindselige Regungen verbergen, als abstrakte Gedanken, Voraussagungen und Betrachtungen in ähnlicher Weise dargestellt werden. Im »Tagebuch der Redegonda« wird ein Herr im Duell erschossen, weil er in der Phantasie mit der Frau eines anderen alle Phasen einer stürmischen Liebe erlebte. Er fühlt sich für alle Sünden, die er hätte begehen wollen, verantwortlich. Die »Allmacht der Gedanken« tritt besonders dadurch in dieser Novelle hervor, daß auch jene Frau in ihr Tagebuch genaueste Aufzeichnungen über das Verhältnis mit dem Herrn, den sie in

Wahrheit nie gesprochen, schrieb. Es ist so, als hätte der Wunsch des Liebenden auch sie alles Glück und Leid mit ihm erleben lassen. Ich möchte nicht versäumen, hier noch einen schönen Fall der Wunschkraft anzuführen, der im »Leutnant Gustl« zu finden ist. Durch diese Macht wird der dicke Bäckermeister, der das ganze Lebensglück des Leutnant zu zerstören droht, vom Schlage getroffen. Daß dieser Ausgang dem Leutnant so überraschend kam, wird uns nicht daran hindern, anzunehmen, daß er ihn unbewußt gewünscht hat.

Ist es dem Dichter möglich geworden, seine Gedanken im Spielraum seiner Werke allmächtig werden zu lassen, so könnte es verwunderlich erscheinen, daß diese Macht sich manchmal dämonisch gegen ihn selbst kehrt. 1889 erschien eine Novelle Schnitzlers »Mein Freund Ypsilon. Aus den Papieren eines Arztes.« Ein studiosus philologiae steht im Mittelpunkte, dem als Dichter die selbstgeschaffenen Gestalten zur drohendsten, lebenzerstörenden Realität werden. Sein Mädchen, eine holde Choristin, kommt weinend zum Erzähler. Der Geliebte ist entflammt für Türkisa, die schönste der Frauen, die irgendwo von einem Prinzen geliebt auf einer Insel des Indischen Ozeans lebt. Türkisa muß sterben. Der Dichter kann den Lauf der Dinge, die seine Phantasie gebar, nicht hemmen. Tage- und nächtelang leidet er unter der Voraussicht dieses Todes. Vergebens führt man ihn ins Freie. Gesellschaft und Natur bedeuten ihm nichts. Er muß nach Hause, sein Werk zu vollenden. Am Morgen findet man ihn tot auf der Treppe. Ein Zettel sagt: »Türkisa ist tot. Alles vorüber.« Noch Heinrich Bermann in Schnitzlers letztem Roman sieht sich von den Gestalten eines projektierten Dramas in so lebendiger Weise umringt. Die Phantasiegeschöpfe werden übermächtig[1]. Vergebens schreit der Dichter wie im »Großen Wurstel«:

> Das Spiel ist aus! Was für ein toller Spuk!
> Wer schützt mich vor den eignen Scheingestalten?
> Hinweg mit euch. Es ist genug!
> Wagt nicht, selbständig hier im Raum zu walten.
> Und wenn ich so viel Seel euch eingeblasen,
> Daß ihr nun euer eignes Dasein führt,
> Ist dies höchst frech und unvernünft'ge Rasen
> Der Dank, der meiner Schöpferkraft gebührt!

Wie ist nun die »Allmacht der Gedanken«, wie wir sie als richtunggebend in der Dichtung erkannt haben, mit der Macht, die des Künstlers selbstgeschaffene Gestalten auf ihn ausüben, zu vereinen?

Ich vermute, daß hier die Grenze zu suchen ist, an der Dichtung und Neurose zusammenstoßen. Wir wissen, daß der

[1] Es ist dies ein häufiges Phänomen bei Dichtern. Auch Flaubert, Balzac, Dickens, Poe, Kleist, E. T. A. Hoffmann berichten davon. Vgl. »Introjektion und Projektion« von S. Kovacs im »Zentralbl. f. Psychoanal.« 1912 und Reik »Dichtung und Psychoanalyse«, »Pan« 1912.

Dichter eigene Regungen, denen sein Bewußtsein den sonstigen Ausgang sperrt, durch den seelischen Mechanismus der Projektion nach außen stellt, objektiviert. Auch die Paranoiker tun dasselbe, auch sie sehen sich von den eigenen Regungen, die Personen geworden sind, umringt. Nur fehlt ihnen die intellektuelle Kritik, diese Personifizierungen als solche zu erkennen. Bei dem Dichter, den die eigenen Gestalten bedrohlich werden, wehrt sich die Kritik gegen dieses Lebendigwerden und sucht es als »Spiel der Einbildungskraft« — wie Kant sagen würde — zu erkennen. Dennoch läßt sich der Pfad, der von solcher Selbstherrlichkeit der Phantasiegeschöpfe zum Wahne der Paranoiker führt, nicht verkennen.

Hier ruhen, wie mir scheint, die seelischen Wurzeln jenes Schwankens zwischen Wirklichkeit und Phantasie, zwischen Schein und Realität, zwischen Wachen und Traum, das den Dichtungen Arthur Schnitzlers so oft die charakteristische Note gibt.

Wir wissen auch, daß die Regungen, welche den Dichter zum Personifizieren zwingen, selbstsüchtige und sexuelle sind, die mit seinem moralischen Bewußtsein unverträglich sind. Das Lebenannehmen, das Schwinden des Scheincharakters bedeutet nichts anderes. als das Übermächtigwerden dieser unbewußten Strebungen. Es zeigt, daß sie gegen den Willen des Dichters Macht über ihn gewinnen wollen. Mit einem Wort: daß die Dichtung als seelische Abzugsquelle nicht mehr genügt und sie sich dennoch durchsetzen.

Wir sind von eigentümlichen typischen Motiven der Schnitzlerschen Dichtung und ihrer Analyse ausgegangen und haben uns fast in ihr zentrales Gebiet vorgewagt, das die Unverträglichkeit selbstsüchtiger und sexueller Wünsche und der Selbsterziehung zu sozialem Leben zeigt. Konnten wir die »Allmacht der Gedanken« auf narzißtische Einstellung des Dichters, auf die Libidobesetzung des Ich zurückführen, so bleibt uns die Aufgabe zu zeigen, welche Mittel zur Überwindung dieses Glaubens und dieser Einstellung herangezogen werden. Wir haben zu beweisen gesucht, daß sich hinter der »Allmacht der Gedanken« sogenannte »böse« Regungen verbergen. Als ein Versuch, sich mit diesen Regungen auseinanderzusetzen, sie als allgemein menschliche zu erkennen und der bewußten Verurteilung zum Zwecke der Sublimierung zu unterwerfen, stellt sich der Determinismus dar, der die größere Hälfte der Schuld den unglückseligen Gestirnen zuwälzt.

Georg im »Weg ins Freie« hat sich die schwersten Vorwürfe gemacht, als ihm das Kind — wie er glaubte durch seinen eigenen Wunsch — entrissen wurde. Er beruhigt sich durch die Erkenntnis:

»Irgendein Gesetz ist wirksam, unbegreiflich, unerbittlich, an das wir Menschen nicht rütteln können. Wer darf klagen: warum gerade mir das? . . . Ein bis zwei Prozent trifft es eben, das ist die himmlische Gerechtigkeit. Die Kinder, die da drüben im Garten lachten, die durften leben. Durften? Nein, sie mußten leben, so wie das eine hat sterben müßen nach dem ersten Atemzug, be-

stimmt von einer Dunkelheit durch ein sinnloses Nichts hindurch einzugehen in eine andere.«

Mit ungleich größerem Scharfsinn versucht Georgs Freund, Heinrich Bermann, sein eigenes Schuldbewußtsein, das sich auf einen ähnlichen Wunsch bezieht, abzuwälzen: »Ja, ich hab mich ohne Schuld gefühlt. Irgendwo in meiner Seele. Und wo anders, tiefer vielleicht hab ich mich schuldig gefühlt . . . und noch tiefer wieder schuldlos. Es kommt immer nur darauf an, wie tief wir in uns hineinschauen. Und wenn die Lichter in allen Stockwerken angezündet sind, sind wir doch alles auf einmal, schuldig und unschuldig, Feiglinge und Helden, Narren und Weise.« Dieses Schuldbewußtsein loszuwerden, zurückzukehren in die allgemeine soziale Ordnung — dafür bietet der Fatalismus einen Ausweg. Einige Beispiele mögen zeigen, wie oft Schnitzlers Personen diesen Ausweg aus den sie bedrängenden Konflikten betreten.

»Nicht wir sind's, die unser Schicksal machen, sondern meist besorgt das irgendein Umstand außer uns, auf den wir keinerlei Einfluß zu nehmen in der Lage waren« (»Weg ins Freie«). »Niemand hat die Wahl — es fällt uns zu« (»Frau mit dem Dolche«). »Ist denn ein Mensch je eines andern Schicksal? Er ist immer nur das Mittel, dessen sich das Schicksal bedient« (»Ruf des Lebens«).

Wenn hier überall das Schicksal die Verantwortung für die Taten der Menschen übernehmen muß, so erklärt sich das als eine psychische Verschiebung, die das eigene Schuldbewußtsein bewirkt hat, um Erleichterung zu finden. Die Struktur der Werke des Dichters zeigt jenen tiefen Glauben an ein Fatum, das unberechenbar und unerbittlich über den Menschen waltet. Es scheint, als wäre auch die Verfolgung dieser seelischen Wege Aufgabe einer Metapsychologie im Sinne Freuds.

Wir werden vermuten, daß die Probe auf die Fruchtbarkeit unserer bisherigen psychologischen Erkenntnisse darin liegen wird, daß sie uns tiefere Einsicht in das Wesen der Dichtung Arthur Schnitzlers gewähren werden.

Es müßte durch die Aufklärung, die wir ihnen verdanken, auch manches dunkel Scheinende in seinen Werken erhellt werden. Ein kleines Beispiel dieser Art: Etzelt redet dem jungen Medardus zu, er möge seine Waffe ablegen. Doch Medardus erklärt, er werde sich wohl hüten dies zu tun, »denn dann geschähe etwas grausam Törichtes. Ein Kind fände meinen Dolch und erstäche seine Geschwister im Spiel oder eine glückliche Braut rizte sich aus Versehen die Hand . . . und es träte ein Brand zu der kleinen Wunde.« Erinnern wir uns eines sonderbaren Phänomens, das mit der »Allmacht der Gedanken« im engsten Zusammenhang steht und erst jetzt durch Professor Freuds Ausführungen seine Dunkelheit verloren hat: des Tabuglaubens[1]. Ebenso wie der junge

[1] Imago 1912.

Medardus würde ein Maori oder ein Zwangsneurotiker empfinden, dem diese Waffe Tabu ist. Freud führt in seiner letzten Arbeit eine Tabuvorschrift an, die verbietet, scharfe Waffen im Hause zu halten. So wie dieses Verbot, so wird sich auch die Antwort des jungen Helden auf unbewußte feindselige Regungen stützen und seine Weigerung, die Waffe fortzuwerfen, auf die Furcht, daß diese unbewußten Wünsche realisiert werden könnten.

Eine Novelle »Das Schicksal des Freiherrn von Leisenbohg« scheint mir in der Verbindung der Tabueigentümlichkeiten und des Glaubens an die »Allmacht der Gedanken« die letzten Wurzeln zu haben.

Ein reicher Adeliger wartet acht Jahre auf Erhörung seiner Liebe, die er einer jungen, heißblütigen Schauspielerin geschenkt. Doch sie zieht ihm eine Menge Liebhaber vor, immer ist ein Grund vorgeschoben, warum sie diesen und nicht ihm ihre Gunst gewährt hat. Endlich schenkt sie dem überraschend geduldigen Verehrer eine Liebesnacht. Zu seiner Bestürzung aber ist sie am nächsten Morgen abgereist. Lange Zeit hernach erfährt er von einem der späteren Geliebten des Mädchens, daß ein Fürst, mit dem Kläre innige Beziehungen verbanden, in seiner Sterbestunde den verflucht habe, der zum erstenmal nach ihm das Mädchen umarmt. Der Freiherr von Leisenbohg war dieser Unglückliche, und die ihm gewährte Nacht sollte ein Schutzmittel für einen späteren Seladon sein. Bei dieser Nachricht stürzt der Freiherr vom Schlage getroffen vom Sessel. Die »Allmacht der Gedanken« zeigt sich in jener Nachwirkung des Fluches. Kläre ist eben Tabu gewesen. Das beweist nicht nur der Tod des Freiherrn, sondern auch das Sterben ihres früheren Geliebten und ihr langes Zögern dem Freiherrn gegenüber. Psychologisch werden wir den Tatbestand so rekonstruieren, daß wir annehmen, der Freiherr selbst habe den früheren und späteren glücklicheren Liebhabern des Mädchens den Tod gewünscht und erleide nun ihn selbst als Buße seines feindseligen Wunsches. Wie stark aber auf geistig hochstehende Menschen der Glaube an das Fortwirken eines Fluches (und an die »Allmacht der Gedanken«) ist, das beweist die reizvolle Episode, die Goethe von den beiden Straßburger Tanzmeisterstöchtern Luzinde und Emilie erzählt[1]. Beide liebten den jungen Dichter und die eine von ihnen küßt ihn und verflucht diejenige, welche nach ihr seine Lippen berühren wird, um der Schwester jede Liebesmöglichkeit abzuschneiden. Die Wirkung jener erregten Szene bei Goethe war eine tiefe und nachhaltige: »Seit dem jenes leidenschaftliche Mädchen meine Lippen verwünschet und geheiligt (denn jede Weihe enthält ja beides) hatte ich mich, abergläubisch genug, in acht genommen, irgend ein Mädchen zu küssen, weil ich solches auf eine unerhört geistige Weise zu beschädigen fürchtete.«

Eine kurze, aber wie mir scheint, bedeutungsvolle Skizze

[1] »Dichtung und Wahrheit«, 3. Teil, 4. Buch.

Schnitzlers »Die dreifache Warnung« enthält eine geradezu klassische Darstellung des Tabumotives.

Dem Jüngling prophezeit eine dunkle Gewalt, er werde, wenn er einen Felsenaufstieg wagte, einen Mord begehen, über sein Vaterland Verderben bringen und den Tod erleiden[1].

Diese Prophezeiungen erfüllen sich auch. Die dreifache Warnung würde etwa dem entsprechen, was wir Bewußtsein zu nennen pflegen. Sie ist die zensurierende Gewalt der Moral, die den ungestümen Wünschen des Jünglings Halt gebietet. Beachten wir das System, das den Aufstieg des Kühnen mit den vorhergesagten unheilvollen Wirkungen verknüpft, so ergibt sich beispielsweise folgendes: Der Jüngling hat durch seinen wilden Athem einen Schmetterling verjagt, von dem die Raupe stammen wird, die übers Jahr über den Nacken der jungen Königin kriechen und sie so jäh aus dem Schlummer wecken wird, daß das Kind, das sie unter dem Herzen trägt, hinsiechen muß und statt des rechtmäßigen Erben des Königs lasterhafter Bruder die Regierung übernimmt und das Vaterland des Jünglings ins Verderben stürzen wird. Ich gebe hier ein Beispiel der Symptonhandlungen eines Zwangsneurotikers, um den Vergleich des Geisterausspruches und der früheren Weigerung des Medardus zu ermöglichen. Ein Patient erzählt: »Ich wasche mir die Hände, weil ich sie früher in die Tasche gesteckt habe, in der ein Taschentuch war, welches ich am Tage vorher mit der Hand berührt hatte, die am Winterrock angekommen war, den ich mit einem Handschuh berührt hatte, den ich getragen, als ich einem jungen Mann die Hand gereicht, der eben von einer Waffenübung aus Czernowitz zurückgekehrt war und dort mit syphilitischen Offizieren verkehrt haben könnte.«

Die Analogie zwischen Aufbau und System der Verbote und Wirkungen in beiden Fällen ist frappant. Doch sie geht weiter: sowohl im Symptomenkomplexe des Zwangsneurotikers als in den Folgen des Felsenaufstieges erscheint im Mittelpunkte die Berührung. Der Jüngling hat einen Mord auf dem Gewissen, denn er hat einen Wurm zertreten, er hat Unheil über sein Vaterland gebracht, denn sein Athem hat den unglückbringenden Schmetterling ostwärts zum königlichen Garten getrieben, und er geht selbst zugrunde, weil er einen Felsen betreten, von wo es keinen Abstieg gibt. Der ganze Vorgang, wie die Sorgen des jungen Medardus in bezug auf seinen Dolch erinnern an die Erscheinungen des délire de toucher.

---

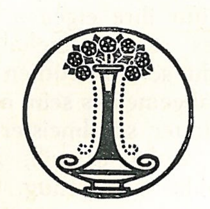
[1] Wir haben schon vorher auf diese Symbolik bei Schnitzler hingewiesen. Es scheint, daß auch hier die Besteigung des Felsens dem Geschlechtsakte gleichzusetzen ist und das Verbot des Geistes also einen sexuellen Wunsch des Jünglings betrifft. Während der Korrektur dieser Arbeit erschien Schnitzlers »Frau Beate und ihr Sohn«. Auch dort ist in einem Gespräch zwischen der Heldin und Dr. Bertram von einem Felsenaufstieg, seinen Gefahren und Reizen, die Rede und der Dichter hat uns über den Sinn desselben nicht in Zweifel gelassen, da er das Gespräch den Charakter einer Verführungsszene tragen ließ.

Unheil bringt der Jüngling über andere, weil er das Tabuverbot, die Warnung des Geistes, nicht beachtet. Psychologisch ist der Hergang umgekehrt wie in der »Dreifachen Warnung«. Dort steht der eigene Tod in der letzten Reihe und die fürchterlichen Folgen für das Vaterland in erster. Auch beim Zwangsneurotiker gelten die Befürchtungen, welche sich auf die Folgen seines Handelns beziehen, bewußterweise den anderen. Doch läßt sich regelmäßig zeigen, daß der Neurotiker diese Folgen ursprünglich als ihm selbst drohende abwehrt.[1]

Wir wissen aus dem seelischen Mechanismus der Zwangsneurose, daß solchen Verboten immer die Abwehr von Unheilsvorstellungen zugrunde liegt. Es würde über den mir gesteckten Rahmen weit hinausgehen, wenn ich zeigen wollte, welcher Art die Unheilsvorstellungen in der Dichtung Arthur Schnitzlers sind und wo sie ihren verborgenen Ursprung haben. Ich möchte nur auf das große, alles überschattende Problem des Todes und seine ständige Verknüpfung mit dem der Sexualität wie auf einen Wegweiser aufmerksam machen.

Es handelt sich hier nicht darum, das ganze Werk Arthur Schnitzlers in seiner psychologischen Bedeutung zu umfassen, sondern um psychoanalytische Aufklärungen eines bestimmten Themas aus seinen Werken. Wenn diese psychoanalytischen Anmerkungen geeignet sein sollten, Neues über die Werke eines so bedeutenden Dichters wie Arthur Schnitzler es ist, zu geben, wen sollte das mehr freuen als uns, die wir in ihm nicht nur den großen Künstler, sondern auch den Kenner der Höhen und Tiefen menschlicher Seele verehren?

[1] Die Skizze würde demnach dem dichterischen Ausdruck einer zwanghaften Befürchtung gleichkommen, die etwa so dargestellt werden kann: Wenn du diese Frau berührst, wirst du Unheil über dich und alle bringen.



Über das Unbewußte und die Träume bei Hebbel.

Von Dr. J. SADGER, Wien.

I.

Wer Hebbel bewundern und lieben lernen will, ohne immer wieder gestört zu werden durch ausgeklügelte Sexualprobleme, der muß ihn in seinem Tagebuch studieren. Dort wird er den ganzen Reichtum des Dichters, die Fülle seiner Ideen und merkwürdigen Verknüpfungen, den befremdenden Tiefsinn und vor allem eine Reihe von Erkenntnissen finden, welche die moderne Psychologie des Unbewußten erst wieder entdeckte. Kein zweiter Poet — man darf es heute ruhig aussprechen — hat so viel vom Unbewußten verstanden und seinen Beziehungen zur Dichtkunst und zum Liebesleben als Friedrich Hebbel. Von diesem seinen Wissen, durch das er den Zeitgenossen in manchen Punkten fast um ein volles Jahrhundert voraus war, wollen die folgenden Zeilen berichten.

Kaum hatte der Jüngling die Universität bezogen, so notiert das Tagebuch: »Cogito, ergo sum; bin ich nicht viel mehr in Gewalt des in mir Denkenden, als dieses in meiner Gewalt ist?« Und zwei Jahre später: »Es ist wahrlich noch die Frage, ob es ein reines inneres Leben, d. h. ein bewußtes, denn das unbewußte ist doch nicht sowohl Leben, als Lebensnahrung gibt?« Endlich nach der Lektüre von Emilia Galotti: »Das Bewußtsein hat an allem wahrhaft Großen und Schönen, welches vom Menschen ausgeht, wenig oder gar keinen Anteil; er gebiert es nur, wie eine Mutter ihr Kind, das von geheimnisvollen Händen in ihrem Schoße ausgebildet wird, und das, ob es gleich Fleisch von ihrem Fleisch ist, ihr dennoch in unabhängiger Selbständigkeit entgegen tritt, sobald es zu leben anfängt; der Handwerker weiß allerdings mit Bestimmtheit, warum er jetzt zum Hammer und jetzt zum Hobel greift, aber er macht auch nur Tische und Stühle. Das Bewußtsein ist nicht produktiv, es schafft nicht, es beleuchtet nur wie der Mond; die Philosophie beweist nicht gegen diese Behauptung, denn sie entwickelt nichts als sich selbst, sie zeugt nur ihre eigenen Prozesse.« Darum sei die Emilia Galotti trotz ihres reichen Gehalts dennoch kein Gedicht. »Man könnte sich vielleicht so ausdrücken: es erreicht das Ziel der Poesie, insofern dies ein allgemeines sein mag, aber es geht nicht den Weg der Poesie; der Dichter schulmeistert das Musenroß und es treibt im ganzen freilich, wohin er will, aber im einzelnen immer entweder zu weit oder nicht weit genug. Gerade dies ist der Punkt, worin der echte Dichter sich von seinem nächsten Nachbar, der Lessing gewiß war, unterscheidet: bei jenem ist die Begeisterung heiliges Feuer, das vom Himmel fällt und das er gewähren läßt; bei diesem ist es ein Flämmchen, welches er selbst anmacht und welches nun, je nachdem die Stoffe sind, womit er es ernährt, bald

nur kümmerlich schleicht, bald aber gar zu breit und ungestüm aufleckt. Bei einer solchen Flamme kann man löten und schmieden, aber die Sonne mit ihrer linden, unsichtbaren Glut muß wirken, wenn Bäume und Blumen entstehen sollen.«

Nie wird er müde, Bedeutung und Überlegenheit des Unbewußten herauszustreichen, in ihm das eigentliche Ich zu erblicken. »Das Leben ist eine Plünderung des inneren Menschen«, »Leben ist Erwachen«, »Das Genie ist Bewußtsein der Welt«, »Die meisten Menschen täuschen sich über sich und andere, weil sie die Vernunft für die schaffende und leitende Macht halten, da sie doch nur die erhaltende und korrigierende ist.« Voll Bewunderung zitiert er ein außerordentlich »schönes Wort« seiner Frau: »Ich besehe mich nach innen, wenn ich nachmittags so dämm're.« Die klare Erkenntnis, daß der Grundbau jedes Unbewußten in unserer Kindheit aufgerichtet werde, gibt ihm den »dummen Einfall« unter, »statt älter, immer jünger zu werden! Und doch ist dies die tiefste Notwendigkeit im Leben.« Dabei ist er keinen Augenblick im Zweifel, daß dort im Unbewußten niedergehaltene Dämonen hausen. »Vor mancher Gefühlsanalyse schaudere ich«, »Das Leben der Meisten ist ein Fliehen aus sich selbst heraus«, »Der Begriff seiner selbst ist der Tod des Menschen«, »Der Fall mit der Sphinx wiederholt sich Tag für Tag. Das Rätsel, das Du nicht lösen kannst, zerstört Dich.« Und trotz alledem notiert er aus tiefst gewonnener Erkenntnis: »Der erste Segen, der dem Menschen zuteil werden kann, ist, möglichst lange ein Kind zu bleiben.«

Es ist für den Seelenforscher ein hoher Genuß, unsern Dichter zu verfolgen, wie er sein Innerstes zergliedert und durchschaut. So erzählt er einmal: »Es ist unbegreiflich aber wahr: wie man sich im Traum in mehrere Persönlichkeiten auflöst, so kann man sich auch im Wachen in zwei Wesen zerspalten, die wenig voneinander wissen, in eins, welches Fragen stellt und in ein anderes, welches sie beantwortet. Dies fällt mir eben jetzt, wo ich bei heftigem Kopfweh in der Dämmerung auf und ab gehe und mir Selbstunterhaltung abzwinge, zum erstenmal lebhaft auf. Dabei fällt mir weiter ein, daß man dies wohl Nachdenken (einen Prozeß, den ich bisher nicht zu kennen glaubte) nennt. Die Sprache begräbt oft die Sachen; sie bezeichnet so obenhin und man meint, es sei nichts weiter dabei zu denken.« Hier möchte ich als besonders charakteristisch hervorheben, daß der Grübler Hebbel das Nachdenken nicht zu kennen glaubt, so unmittelbar und mühelos brach ihm das Unbewußte meist durch. Eine ähnliche Spaltung der Persönlichkeit beschreibt er aus einer Todeskrankheit. »Dummer Zustand zwischen Schlafen und Wachen, wo ich mich selbst als Zweiheit empfand: es war mir nämlich so, als ob mein geistiges Ich für sich existierte, aber doch ganz ungemein von dem heruntergekommenen Körper molestiert wird; der Körper kam mir völlig vor, wie ein überaus unbehilflicher und unartiger König mit einem dicken Bauch; ich sagte zu

mir selbst, wenn ich mich vergebens umzuwenden suchte: der Alte will nicht u. dgl.« Auch die Tagebuchstelle gehört hieher: »Einer, der, wenn er etwas erlebt, sich dessen immer nur zu erinnern meint.«

Wie scharf der Dichter das Entstehen von Bildern und Gedanken an sich selber beobachtete, dafür existiert eine Reihe von Zeugnissen. So meint er einmal: »Wer doch den wunderbaren Zeugungs- und Sichernährungsprozeß des Geistes darstellen könnte! Eine Idee erwacht, ein Wort kommt ihr entgegen und schließt sie ein, beide bedingen und beschränken sich gegenseitig. Die Idee ist das frische Leben des Einzelnen, das Wort das abgezogene Leben der Gesamtheit, das feinste Sublimat von beiden verfliegt aber, indem sie sich berühren, schlägt in den Geist zurück und dient ihm als Speise.« Und noch wenige Monde vor seinem Tode, als er in Gmunden Soolenbäder nahm, berichtet das Tagebuch: »Vorher schrieb ich meiner Frau einen Brief über Geselligkeit und gesellige Leute. Als ich zurückkam, tief in meinen Überrock eingeknöpft, begegnete mir Einer von der nobeln Klasse und ich rief: Der wird nun über dich herstürzen, wie das Faultier über den grünen Baum! Es geschah zufällig nicht, aber der Prozeß, aus dem dieser Gedanke hervorging, wurde mir merkwürdig. Bis zum vergleichenden Wie war er natürlich, als sich ganz von selbst verstehend, beim Anblick des bedrohlichen Individuums auf der Stelle da und wurde auch laut ausgesprochen. Beim Wie stockte die Zunge, augenblicklich aber schoß das ergänzende Bild nach, ohne daß die Genesis desselben vorher ins Bewußtsein gefallen wäre. Das geschieht auch nie, aber in diesem speziellen Fall ist der Ideenassoziation, die das Bild erweckt, vielleicht mit Bestimmtheit nachzukommen. Das Faultier tötet den Baum, auf den es sich setzt, wenigstens für einen Sommer, und der langweilige Mensch denjenigen, an den er sich hängt, wenigstens für eine Stunde oder für einen Tag. So decken sich diese beiden analogen Erscheinungen der physischen und der intellektuellen Welt für die Phantasie in dem Punkt, der für sie der wesentliche ist, vollständig und müssen sich darum auch gegenseitig hervorrufen. Dieser Prozeß wird aber immer stattfinden, wenn er sich auch nur selten so klar in seine einzelnen Momente auflösen mag.«

Der Wertschätzung seines Unbewußten entspringt auch der Glaube unseres Dichters an wunderbare Ahnungen, Hellsehen, Vorempfindungen und Geister. So notiert er nach der zweitmaligen Lektüre von Kerners »Seherin von Prevorst«: »Unser Ahnen, Glauben, Vorempfinden pp. haben wir bis jetzt nur als den Beweis für die Existenz einer uns in ihrer Realität noch unfaßbaren, außer uns vorhandenen Welt in Anwendung gebracht, mir sind sie mehr, sie sind mir zugleich die ersten Pulsschläge einer noch schlummernden, in uns vorhandenen Welt.« Ohne etwas in Abrede stellen zu wollen, was Kerner von seiner Kranken erzählt, hebt er doch hervor, daß die Seherin in ihrer Geisterwelt auch nicht das Geringste, was nicht schon längst vorher in Millionen Köpfen gespukt hätte, ent-

deckt, sondern die alten, gewohnten Gestalten, bloß koloriert. Sie steht physisch als eine einzige Erscheinung da; dies würde mithin unbegreiflich sein, wenn sie wirklich mit geistigem Auge geschaut und nicht bloß phantastisch geträumt hätte. pp. Daß sein Geisterglaube direkt die Folge der Empfindung seines Unbewußten ist, erweist uns die Stelle des Tagebuchs: »Ich bin überzeugt, wenn ich jetzt jenen unheimlichen Geisterschauder, wie ihn nicht Bücher, nicht gespenstische Örter, nicht die Mitternachtsstunde in meiner Brust hervorrufen, empfinde, so ist mir ein Geist nah.« Sein Freund »Rousseau glaubt zuweilen zu empfinden, er müsse Herr über irgendeinen Geist sein,« und von dessen blödsinnigem Bruder meint der Dichter: »Wie wohl solche Menschen gegen die Geisterwelt stehen, ob sie nicht vielleicht manches empfinden, fühlen und sehen, was ihr angehört und uns verschlossen ist, was sie aber, eben, weil sie diese Welt (die unsrige) so wenig kennen, ihr zurechnen.« Auch die Nutzanwendung auf die Poesie macht er ganz richtig: »Wir Menschen sind des Grauens und der Ahnung nun einmal fähig; es ist dem Dichter daher gewiß erlaubt, sich auch solcher Motive zu bedienen, die er nur diesen trüben Regionen abgewinnen kann. Aber zweierlei muß er beobachten. Er darf hier, erstlich, weniger wie jemals, ins rein Willkürliche verfallen, denn dann wird er abgeschmackt. Dies vermeidet er dadurch, daß er auf die Stimmen des Volkes und der Sage horcht und nur aus denjenigen Elementen bildet, welche sie, die der Natur alles wirklich Schauerliche längst ablauschten, geheiligt haben. Er muß sich zweitens hüten, solche Phantasiegebilde zu erschaffen, die nur einen einzelnen Menschen, etwa den, welchen er, um sie nur überall in Tätigkeit zu setzen, in seinem Gedicht damit in Verbindung bringt, etwas angehen. Nur die Gestalt flößt Grauen ein, die mich selbst irgendwo verfolgen kann; nur den gespenstischen Kreis fürchte ich, vor dessen Wirken ich nicht gesichert bin.« Ähnlich wirft er ein andermal die Frage auf: »Wie weit gehört das Wunderbare, Mystische in die moderne Dichtkunst hinein?« und beantwortet sie: »Nur soweit es elementarisch bleibt. D. h. die dumpfen, ahnungsvollen Gefühle und Phantasien, auf denen es beruht, und die vor etwas Verstecktem, Heimlichen in der Natur zittern, vor einem ihr innewohnenden Vermögen, von sich selbst abzuweichen, dürfen angeregt, sie dürfen aber nicht zu konkreten Gestalten, etwa Gespenster- und Geistererscheinungen verarbeitet werden, denn dem Glauben an diese ist das Weltbewußtsein entwachsen, während jene Gefühle selbst ewiger Art sind.« Endlich achtet Hebbel selber bei der Abreise von München 1839 fortwährend auf günstige und ungünstige Zeichen und, als er in der »Augsburger Allgemeinen Zeitung« von einer gelähmten Gräfin liest, die durch den Rock des Heilands den Gebrauch ihrer gichtbrüchigen Glieder wieder erlangt hatte, zweifelt er nicht nur keinen Augenblick, sondern leistet sich sogar den Ausspruch: »Also seit langem wieder das erste Wunder! Und jedenfalls ein Zeichen!«

Wir vernahmen schon oben, daß Hebbel die Beziehungen des Wahnsinns zum Unbewußten mindestens vermutet. Just, weil dem Irren unsere bewußte Welt verschlossen, ahne er vielleicht um so mehr von den Geistern, i. e. der Welt des Unbewußten. Er nennt dies einmal »die innere Lichtwelt eines Wahnsinnigen«. Aus dem Tagebuch eines Arztes zitiert der Dichter: »Es war fast immer von glücklichem Erfolg, wenn ich dem Benehmen eines Wahnsinnigen einen Beweggrund unterschob«, was er mit dem Zusatz »Begreiflich!!« versieht. In Pfisters Kriminalfällen findet er die Redensart erwähnenswert »sie hat sich hintersonnen« für »sie ist wahnsinnig geworden«. Auch erklärt er durchaus zutreffend: »Die Ideenverbindungen scheinen im Wahnsinnigen unter dem Gesetz des Widerspruches zu stehen.« Einem Brief an Elisen entnehme ich noch: »Der Wahnsinn ist nur als Zustand an sich und insoweit er über das Menschliche hinausgeht, furchtbar. Der Wahnsinnige fühlt keine Schmerzen, so wenig körperliche als geistige, und er steht jener Welt vielleicht näher als wir alle. Das geistige Vermögen kann nicht untergehen und deswegen auch nicht gestört werden, nur das Band zwischen Körper und Geist kann locker werden.« Endlich hat in der »Maria Magdalene« der Wahnsinn aus der Frau des Kaufmanns Wolfram die wahre Natur herausgeholt. Sie, die in gesunden Tagen durch Überkompensation »die edelste, mitleidigste Seele von der Welt war, ist jetzt boshaft und schadenfroh geworden und jauchzt und jubelt, wenn vor ihren Augen ein Unglück geschieht.« Der infantile Ursprung verrät sich in der Art, wie »sie Sachen im Hause auf die Seite bringt, Geld versteckt und Papiere zerreißt.«

Die Brutstätte jedweder großen Tat, des genialen Gedankens wie des poetischen Gedichts, ist Hebbel gleichmäßig das Unbewußte. Darum auch das Plötzliche ihres Hervortretens und die völlige Unabänderlichkeit. »Selbst eine große Tat kommt dem Menschen wie eine poetische Idee«, heißt es einmal im Tagebuch. »Das Naive (Unbewußte) ist der Gegenstand aller Darstellung.« »Den poetischen und genialen Gedanken (beides ist in der Bedeutung eins) unterscheidet von jedem anderen die Unmittelbarkeit, mit der er hervortritt, und die Unveränderlichkeit, mit der er sich fixiert.« Nie wird er müde, diese Ursätze alles poetischen Schaffens in verschiedener Beleuchtung abzuwandeln. »Die echte Poesie dringt aus der Seele, wie das heiße Blut aus der Ader, die es selbst aufsprengte«; »Dichten heißt, sich ermorden.« »Bei einem großen Dichter hat man ein Gefühl, als ob Dinge emportauchten, die im Chaos stecken geblieben sind.« »In die dämmernde, duftende Gefühlswelt des begeisterten Dichters fällt ein Mondstrahl des Bewußtseins und das, was er beleuchtet, wird Gestalt.« Nur darf das Bewußtsein nicht mehr als fixieren und höchstens noch ordnen, was es vom Unbewußten erlauschte. »Ob die Idee den Dichter überwältigt oder der Dichter die Idee, davon hängt alles ab.« Und von

Walter Scott meint er: »Merkwürdig und bezeichnend ist vor allem die Art, wie Scott sich der stoffartig-poetischen Elemente, der Sagen, Träume, Ahnungen pp. bedient; er weiß sie mit kräftiger Hand zu packen und aufs Geschickteste in den Gang des Ganzen zu verweben, aber er besprengt sie immer vorher wohlbedächtig mit dem kalten Wasser des Verstandes und erschwert sich dadurch die Wirkung, die er zuletzt doch hervorzubringen weiß.« Hebbel selber klagt einmal: »Warum vermag der Wille doch im Ästhetischen so ganz und gar nichts!« und ein andermal wieder: »Wunderlich-eigensinnige Kraft, die sich jahrelang so tief verbirgt, wie eine zurückgetretene Quelle unter der Erde und die dann, wie diese, plötzlich und oft zur unbequemsten Stunde, wieder hervorbricht.« So unbedingt aber gab er sich dann seinem Innenleben hin, daß er beim Dichten auch im ungeheizten Zimmer niemals fror. »Denn dann bin ich unempfindlich für äußere Einflüsse, obgleich die innere Erhitzung meistens mit einem Schnupfen endet.«

Zweimal hat sich der Dichter einläßlicher ausgesprochen über die Tätigkeit des Bewußten und Unbewußten im künstlerischen Schaffen. Das erste Mal im Tagebuch: »Worin besteht die Naivität in der Kunst? Ist es wirklich ein Zustand vollkommener Dumpfheit, in dem der Künstler nichts von sich selbst weiß, nichts von seiner eigenen Tätigkeit? Das ist unmöglich, denn wenn er nicht erkennt oder fühlt: dieser Zug ist tief, dieser Gedanke ist schön, warum zeichnet er den einen hin, warum hält er den anderen fest? Die Frage wird wohl am einfachsten so beantwortet. Unbewußterweise erzeugt sich im Künstler alles Stoffliche, beim dramatischen Dichter z. B. die Gestalten, die Situationen, zuweilen sogar die ganze Handlung, ihrer anekdotischen Seite nach, denn das tritt plötzlich und ohne Ankündigung aus der Phantasie hervor. Alles übrige aber fällt notwendig in den Kreis des Bewußtseins.«

Noch schärfer präzisiert er in einem Brief an Engländer vom 1. Mai 1863: »Sie wollen an den Dichter glauben wie an die Gottheit; warum so hoch hinauf, in die Nebelregion hinein, wo alles aufhört, sogar die Analogie? Sollten Sie nicht weiter gelangen, wenn Sie zum Tier hinuntersteigen und dem künstlerischen Vermögen die Mittelstufe zwischen dem Instinkt des Tieres und dem Bewußtsein des Menschen anreihen? Da sind wir doch im Bereich der Erfahrung und haben Aussicht, durch die Anwendung zweier bekannter Größen auf eine unbekannte, etwas Reales zu vermitteln. Das Tier führt ein Traumleben, das die Natur unmittelbar regelt und streng auf die Zwecke bezieht, durch deren Erreichung auf der einen Seite das Geschöpf selbst, auf der anderen aber die Welt besteht. Ein ähnliches Traumleben führt der Künstler, natürlich nur als Künstler, und wahrscheinlich aus demselben Grunde, denn die kosmischen Gesetze dürften nicht klarer in seinen Gesichtskreis fallen, wie die organischen in den des Tieres und dennoch kann er keines seiner Bilder abrunden und schließen, ohne auf sie zurückzu-

gehen. Warum sollte nun die Natur nicht für ihn tun, was sie für das Tier tut. Sie werden aber auch überhaupt finden, um tiefer auszugreifen, daß die Lebensprozesse nichts mit dem Bewußtsein zu tun haben, und die künstlerische Zeugung ist der höchste von allen; sie unterscheiden sich ja eben dadurch von dem logischen, daß man sie absolut nicht auf bestimmte Faktoren zurückführen kann. Wer hat das Werden je in irgendeiner seiner Phasen belauscht und was hat die Befruchtungstheorie der Physiologie trotz der mikroskopisch genauen Beschreibung des arbeitenden Apparats, für die Lösung des Grundgeheimnisses getan? Kann sie auch nur einen Buckel erklären? Dagegen kann es keine Kombination geben, die nicht in allen ihren Schlangenwindungen zu verfolgen und endlich aufzulösen wäre; das Weltgebäude ist uns erschlossen, zum Tanz der Himmelskörper können wir allenfalls die Geige streichen, aber der sprossende Halm ist uns ein Rätsel und wird es ewig bleiben. Sie hätten daher vollkommen recht, Newton auszulachen, wenn er ‚das naive Kind spielen' und behaupten wollte, der fallende Apfel habe ihn mit dem Gravitationssystem inspiriert, während er ihm recht gern den ersten Anstoß zum Reflektieren über den Gegenstand gegeben haben kann; wogegen Sie Dante zu nahe treten würden, wenn Sie es bezweifeln wollten, daß ihm Himmel und Hölle zugleich beim Anblick eines halb hellen, halb dunklen Waldes in kolossalen Umrissen vor der Seele aufgestiegen seien. Denn Systeme werden nicht erträumt, Kunstwerke aber auch nicht errechnet, oder, was auf das nämliche hinausläuft, da das Denken nur ein höheres Rechnen ist, erdacht. Die künstlerische Phantasie ist eben das Organ, welches diejenigen Tiefen der Welt erschöpft, die den übrigen Fakultäten unzugänglich sind, und meine Anschauungsweise setzt demnach an die Stelle eines falschen Realismus, der den Teil für das Ganze nimmt, nur den wahren, der auch das mitumfaßt, was nicht auf der Oberfläche liegt.«

Dem Hineinhorchen in sein Unbewußtes entsprach auch die Art seines Dichterschaffens. Darüber berichtet Emil Kuh: »Den produzierenden Hebbel erblicken, war das Bild eines Traumwandelnden sehen. Sein Antlitz hatte alsdann den leidenden Ausdruck des Beseligten. Er neigte sein Haupt tief herab, wie eine dem warmen Sommerregen hingegebene Pflanze. Die Arme vor der Brust ineinander gelegt, hin und wieder das Lächeln oder die Trauer des schauenden Menschen um den Mund, so schritt er durch die Straßen Wiens, durch das Gehölz des Praters oder durch die Laubgänge des Augartens, gleichviel ob das klare Licht des Spätherbstes sie vergoldete oder feuchte Oktobernebel sie verschatteten und überrieselten. Sogar das Teufelswetter dieser Jahreszeit konnte ihm nichts anhaben, wenn er im Bildersegen untergetaucht war. Das Gewühl und Getöse der Großstadt störte den visionären Spaziergänger niemals und die berüchtigte Windsbraut Wiens, wie sie auch in den Baumkronen der gewaltigen Praterbäume wühlte und knirschte, weckte ihn nicht

aus seiner Weltvergessenheit auf. Sprach ihn aber jemand an, dann entfuhr ihm der heftigste Laut der Abwehr. Manchmal überhörte er die Anrede und schwankte, leise singend, vorbei. Das entstehende Gedicht kam ihm nämlich immer mit einer Melodie[1]. Ich habe diese seltsamen Summtöne zuweilen vernommen, wenn ich zufälligerweise hinter ihm herging. Dann und wann trat er in einen Hausflur und notierte rasch das Empfangene, meistens jedoch brachte er alles unaufgeschrieben heim, einmal hundert Verse, die er frei aus dem Kopf kopierte. Seine Originalmanuskripte sind von einer Sauberkeit, als ob es Abschriften wären.«[2]

Für Hebbel war dichten ein unumgängliches Sich-Entäußern, das Abreagieren seines quälenden Ichs, die einzige Möglichkeit, dem Schrecken des Unbewußten zu entfliehen. So schreibt er einmal an Elise über Oehlenschläger: »Wenn dieser herzensgute und glückliche Mann doch nur eine Vorstellung davon hätte, wie es in Geistern hergeht, die nicht ihre Phantasiegebilde gestalten, sondern die Angst und das Sehnen ihres Herzens in Symbole kleiden!« Ähnlich in einer kritischen Arbeit: »Alle Kunst ist Notwehr des Menschen gegen die Idee, wie ja schon, um ins Besonderste hinabzusteigen, jede ernste dichterische Schöpfung aus der Angst des schaffenden Individuums vor den Konsequenzen eines dunklen Gedankens hervorgeht; was aber dem Künstler sein Werk, das ist der Menschheit die Kunst.« Und endlich im Tagebuch: »Daß Shakespeare Mörder schuf, war seine Rettung, daß er nicht selbst Mörder zu werden brauchte. Und wenn dies, einer solchen Kraft gegenüber, zu viel gesagt sein könnte, so ist doch sehr gut eine gebrochene Dichternatur denkbar, bei der das in anderen Menschen gebundene und von vorn herein ins Gleichgewicht gebrachte, im Künstler aber entfesselte und auf ein zu erringendes Gleichgewicht angewiesene elementarische Leben unmittelbar in Taten hervorbräche, weil die künstlerischen Produktionen in sich ersticken oder in der Geburt verunglücken.« In dem »Grenz-

[1] Hebbel selber schrieb einmal: »Ich höre immer Musik, wenn ich an einer bedeutenden Szene arbeite,« weshalb er auch glaubte, daß »alle Künste nur verschiedene Ausläufer einer und derselben Urkraft sind«.

[2] Auch bei Hebbel ging die poetische Konzeption, obgleich nicht in dem Maße wie bei Otto Ludwig, mit optischen Synästhesien einher. Darüber sagt Kuh: »Die Mehrzahl seiner Dramen kündigte sich, wie er mir erzählte, ein jegliches mit einer Gesichtserscheinung an, wonach er sofort wußte, daß der schöpferische Augenblick nahe sei. Bei dem ersten Akte seiner ‚Genoveva' habe ihm beständig die Farbe eines Herbstmorgens vorgeschwebt, bei ‚Herodes' vom Anfang bis Ende das brennendste Rot. Als er den Epilog zur ‚Genoveva' dichtete, da habe er eine angeschossene Taube fliegen sehen und, so oft der Moloch sich meldete, in Rom, in Neapel wie in Wien, sei vor ihm ein Felsen mit uralten, bemoosten Stämmen aus dem Meere emporgestiegen.« Die spezielle Bedeutung dieser Synästhesien ist heute nicht mehr zu eruieren, bestenfalls wie bei »Herodes und Mariamne» beiläufig zu vermuten. Doch ist es nach den Untersuchungen der Frau Dr. v. Hug und des Dr. Pfisters (»Imago,« I. Jahrg., 3. Heft) sehr wahrscheinlich, daß auch diesen Synästhesien eine infantil-erotische Bedeutung zukommt, die ihr Auftauchen aus dem Unbewußten wieder bewirkt.

boten« stand ein wunderlicher Artikel über Hebbel, dem prognostiziert wurde, er müsse dereinst wahnsinnig werden. Darauf reagierte unser Poet: »Nein, da weiß ichs besser! Das wird nie geschehen, nie, ich fühle etwas von einem ehernen Reif im Kopf und habe in Todkrankheiten schon die Erfahrung gemacht, daß selbst die wilden Fieberphantasien das Bewußtsein in mir nicht überwuchern konnten, daß ich, wenn ich sie auch nicht ganz zu ersticken vermochte, sie doch innerlich bespöttelte und verlachte. Übrigens ist ein solches Urteil nicht ohne allen Grund[1], indem es doch auf einiger Einsicht in die schöpferischen Prozesse des dichterischen Geistes beruht und es nur darin versieht, daß es die befreiende Kraft des Darstellungsvermögens, die doch im subjektiven wie im objektiven Sinne damit verbunden ist, nicht in Anschlag bringt. Ich habe es oft gesagt, und werde nie davon abweichen: Die Darstellung tötet das Darzustellende, zunächst im Darsteller selbst, der das, was ihm bis dahin zu schaffen machte, durch sie unter die Füße bringt, dann aber auch für den, der sie genießt«. Im Vorwort zur »Maria Magdalene« heißt eine Stelle: »Selbst einsichtige Männer hören nicht auf, mit dem Dichter über die Wahl seiner Stoffe, wie sie es nennen, zu hadern, und zeigen dadurch, daß sie sich das Schaffen, dessen erstes Stadium, das empfangende, doch tief unter dem Bewußtsein liegt und zuweilen in die dunkelste Ferne der Kindheit zurückfällt, immer als ein, wenn auch veredeltes Wachen vorstellen und daß sie in das geistige Gebären eine Willkür verlegen, die sie dem leiblichen, gewiß nicht zusprechen würden . . . Der Dichter hat keine Wahl, er hat nicht einmal die Wahl, ob er ein Werk überhaupt hervorbringen will oder nicht, denn das einmal lebendig Gewordene läßt sich nicht zurückverdauen, es läßt sich nicht wieder in Blut verwandeln, sondern muß in freier Selbständigkeit hervortreten und eine unterdrückte oder unmögliche geistige Entbindung kann ebensogut, wie eine leibliche, die Vernichtung, sei es nun durch den Tod oder durch den Wahnsinn, nach sich ziehen. Man denke an Goethes Jugendgenossen Lenz, an Hölderlin, an Grabbe.« Und ins Tagebuch trägt er einmal ein: »Für so mancherlei, das sich in mir regt, bedarf ich eines Gefäßes, wenn nicht alles, was sich mir aus dem Innersten losgerissen hat, zurücktreten und mich zerstören soll.«

Füge ich noch hinzu, daß Hebbel auch über die Beziehungen des Unbewußten zum Liebesleben sehr gut Bescheid wußte, wovon ich anderenorts gehandelt habe (»Internationale Zeitschrift f. ärztliche Psychoanalyse«, 1. Jahrg., Heft 2), so sieht man, daß meine Eingangsbehauptung nicht zu kühn gewesen.

---

[1] Vgl. dazu aus dem »Diamant«: »Wer den Menschen zwingt, unter sich selbst hinabzuschauen und das schmale Fundament seines Daseins ins Auge zu fassen, um Rechenschaft darin zu geben, kann ihn für ewig verwirren«, ferner aus dem Briefe an Elise vom 19. Dezember 1836: »Es ist zugleich unheimlich und gefährlich, wenn ein Mensch zum Fundament seines Wesens hinuntersteigt, und er tut gar wohl, wenn er niemals daran rüttelt, denn drunten lauert die Finsternis und der Wahnsinn.«

II.

Ich habe nie wieder einen Dichter gefunden, der mit solchem Interesse auf Träume achtet, eigene wie fremde, und ihnen so viel Beachtung zumißt, wie Friedrich Hebbel. Er sammelt sie von Beppi und Elise, Christine und Baronin Engelhofen, aus Lektüre und Dichtung, verwebt auch stets zumindest einen, nicht selten mehrere in jedes seiner Dramen und hebt in Gesprächen über Schopenhauer als eine von dessen höchsten Leistungen die Entwicklungen über den Traum hervor. Mit dem Denker erblickt er im Traumleben einen der metaphysischen Schlüssel. Er selbst aber dringt bisweilen ganz erstaunlich tief in das Verständnis des Traumes ein, dessen Symbolik, Deutung und Eigentümlichkeiten er wenn schon nicht weiß, so doch mindestens ahnt. Wo ihm ein solches Verstehen gelungen, da deckt sich seine Erkenntnis durchaus mit den Ergebnissen der modernen psychologischen, durch Freud inaugurierten Traumauslegung.

Eh ich dies an einigen Beispielen erläutere, sei ein Allgemeines vorausgeschickt. Man fühlt sich gar nicht selten versucht, die hohe Bewunderung, die dem Genius gezollt wird, auf die Tatsachen etwas abfärben zu lassen. Selbst ein Haeckel z. B. scheut sich nicht, in Goethe einen Vorläufer Darwins zu erblicken, der vieles schon klar vorausgesehen habe. Und welch ein profundes, umfassendes Wissen ward nicht einem Shakespeare angedichtet! Ich glaube, man tut unbeschadet aller berechtigten Bewunderung doch immer gut, sich streng an die nackten Tatsachen zu halten und dem Genie nicht unterzulegen, was es als Kind eines früheren Jahrhunderts nicht wissen konnte. In schwierigen Materien ist es schon Verdienst, eine große Wahrheit, wenn auch nur von ferne geahnt zu haben. Und Lionardos Versuche, die Luft zu durchfliegen, bleiben darum nicht minder bewundernswert, weil es zu seiner Zeit noch keine leichten Motore gab. In den meisten Fällen wird sich bei strengerem Forschen ergeben, daß es sich bestenfalls um ein Ahnen, nicht um ein volles Verstehen handelt. Kein Bewundern also, sondern eine vorsichtige Tatsachenprüfung wird eine richtige Wertschätzung geben.

Bei Friedrich Hebbel findet sich nun gar manche Bemerkung, die aussieht, als wäre sie direkt den Schriften Freuds entlehnt. So heißt eine Stelle der Tagebücher: »Wenn sich ein Mensch entschließen könnte, alle seine Träume, ohne Unterschied, ohne Rücksicht, mit Treue und Umständlichkeit und unter Hinzufügung eines Kommentars, der dasjenige umfaßt, was er etwa selbst nach Erinnerungen aus seinem Leben und seiner Lektüre an seinen Träumen erklären könnte, nieder zu schreiben, so würde er der Menschheit ein großes Geschenk machen. Doch, so wie die Menschheit jetzt ist, wird das wohl keiner tun; im stillen und zur eigenen Beherzigung es zu versuchen, wäre auch schon etwas wert.«

Hier springt zunächst die außerordentliche Wertschätzung ins

Auge, die Hebbel den Träumen im allgemeinen zuschreibt und die uns noch mehrfach beschäftigen wird. Er weiß auch, man muß nicht bloß den manifesten Trauminhalt erzählen, und zwar wortgetreu und mit Umständlichkeit, sondern auch noch eine Erläuterung beifügen mit allem, was uns aus Leben und Lektüre zu jenem einfällt. Und endlich kennt er auch noch die allgemeine Scheu der Sterblichen, zu den Müttern zu tauchen, und die noch größere, das also Erschaute der Welt zu verkünden.

Einige Aussprüche Hebbels erweisen, daß er sich bereits zur Erkenntnis durchrang, im Schlafe erwache das Längstvergessne, unbewußt Gewordene. »Alle Träume sind vielleicht nur Erinnerungen!« heißt es einmal im Tagebuch. »Wenn wir schlafen, erwacht in uns der Gott!« »Schlafen ist ein Hineinkriechen des Menschen in sich selbst.« »Schlaf ist zurücksinken ins Chaos.« »Der Traum ist der beste Beweis dafür, daß wir nicht so fest in unsere Haut eingeschlossen sind, als es scheint.« »Träumen — dumpf, da haben wir eine doppelte und dreifache Haut und können gar nicht heraus — heller und heller, da fällt eine Haut nach der andern — erwachen — da entströmen wir uns selbst und sind nichts mehr für uns selbst!« Also Hebbel weiß nicht nur, daß alte Erinnerungen im Traum erwachen, die wir schon längst aus dem Bewußtsein drängten, sondern daß es auch mehrfache Schichtungen gibt im Unbewußten. Bis in Jugend und Kindheit führe der Traum uns häufig zurück, bis ins Unausgebildete, im Keime noch Ruhende, mit Unterdrückung der späteren Auflagerungen. »Der Traum löscht zuweilen eine ganze Zeile Lebens aus und führt den Menschen ganz so wie er war, als ihm das hätte begegnen können, was der Traum ihm vorspiegelt, in eine ferne Vergangenheit zurück. So ging ich mit Alberti und wußte nichts von allem, was sich zwischen uns in Hamburg ereignet hat.« Noch bezeichnender ist der Traum vom 6. August 1838: »Über Nacht träumte mir: ich arbeite im Dithmarschen einen Bericht in einer Armensache aus, in der ich ein Versehen begangen hatte. Dieselben ängstlichen Verhältnisse, die mich immer zwangen, alles über mich ergehen zu lassen und meine Rechtfertigung in meiner Brust zu verschließen; kein Gedanke an die gänzliche Veränderung meiner Lage. Die menschliche Seele ist doch ein wunderbares Wesen und der Zentralpunkt aller ihrer Geheimnisse ist der Traum[1]. Diejenigen Träume, welche etwas ganz Neues, wohl gar Phantastisches bringen, sind in meinen Augen bei weitem nicht so bedeutend, als diejenigen, welche die ganze Gegenwart bis auf die leiseste Regung der Erinnerung töten und den Menschen in das Gefängnis eines längst vergangenen Zustandes zurückschleppen. Denn bei jenen ist doch nur dasselbe Vermögen wirksam, worauf die Kunst und alles, was mehr oder

[1] Vgl. dazu aus Freuds »Die Traumdeutung«: »Die Traumdeutung ist die Via regia zur Kenntnis des Unbewußten im Seelenleben.«

weniger annähernd zu ihr heranführt, beruht und was man Phantasie zu nennen pflegt; bei diesen aber eine ganz eigentümliche, rätselhafte Kraft, die den Menschen im eigentlichsten Verstande sich selbst stiehlt und die ausgemeißelte Statue wieder in den Marmorblock einschließt.«

Auch daß der Traum eine Wohltat bedeute und Wunscherfüllung, hat Hebbel zweifellos schon geahnt, wenn nicht direkt gewußt. Schreibt er ja doch ins Tagebuch: »Sich schöne Träume zu bilden, mögen diese nun Realität haben oder nicht, ist doch immer ein herrliches Vergnügen der Menschheit.« »Der Traum ist ganz entschieden für den Geist, was der Schlaf für den Leib.« »In den Dichtern träumt die Menschheit.« Und endlich, was die Wunscherfüllung am deutlichsten verrät: »Wie oft träumt man und weiß, daß man nur träumt. Aber man weiß auch, daß das Zimmer noch nicht geheizt, der Kaffee noch nicht gekocht ist und träumt fort.« Man schläft also weiter, bis sich sämtliche Wünsche einem erfüllen. Aus dem gleichen Verstehen stammen die Aussprüche: »Die Alten wollten aus dem Traum weissagen, was dem Menschen geschehen würde. Das war verkehrt! Weit eher läßt sich aus dem Traum weissagen, was er tun wird.« »Der Traum ist die Pforte des Werdenden zum Seienden.« »Jemanden verklagen, weil er niederträchtig von einem träumt. Denn das setzt voraus, daß er niederträchtig von einem denkt.«

Auch von den Darstellungsmitteln des Traumes und seiner Symbolik ist Hebbel einiges vertraut und noch mehr wird vermutet. »Das schönste Mädchen wird vielleicht im Traum von dem schmutzigsten Kerl entehrt. Vielleicht träumt sie dann, daß die Blumenwiese sich unter ihr in einen Morast verwandelt.« Und ein andermal noch deutlicher: »Wahnsinnige, verrückte Träume, die uns selbst im Traum doch vernünftig vorkommen: die Seele setzt mit einem Alphabet, das sie noch nicht versteht, unsinnige Figuren zusammen, wie ein Kind mit den 24 Buchstaben; es ist aber gar nicht gesagt, daß dies Alphabet an und für sich unsinnig ist.« Hierin liegt zumindest ein ahnendes Verstehen der Traumsymbolik. Ebenso fallen dann unserem Dichter mancherlei Eigentümlichkeiten auf. »Wie seltsam ist, daß man von Gestorbenen so selten träumt!« Oder ferner: »Sie träumt nicht davon, woran sie denkt.« Und endlich zitiert er noch Beppis Bemerkung: »Wenn ich, obgleich ich wache, nur die Augen nicht aufmache, so weiß ich noch, was mir geträumt hat, sonst aber nicht«.

Sogar die sekundäre Bearbeitung und die Traumzensur kennt Hebbel genau. Man lese z. B. die Abhandlung im Tagebuch vom 19. März 1838: »Über Nacht hatte ich einen Traum, der mir deswegen merkwürdig ist, weil er sich so oft (ich hatt' ihn schon früher mehreremal) in mir wiederholt. Mir träumte nämlich, ich hätte die Idee zu einem Gedicht. Sie gefiel mir sehr; ich ging, wie ich zu tun pflege, mit schnellen Schritten in meinem Zimmer auf

und ab und trat zuweilen an den Schreibtisch, um die Verse, so wie sie entstanden, niederzuschreiben. Je mehr ich mich (ich fühlte dies deutlich, ohne mich dessen bewußt zu sein) dem Erwachen näherte, um so weniger war ich mit den Versen zufrieden und es kam mir zuletzt vor, als ob die Idee überhaupt nichts wert sei. Ich überdachte sie noch einmal und in derselben Minute, wo ich mich von ihrer Nullität überzeugte, erwachte ich, hatte nun aber doch nicht mehr die leiseste Ahnung von ihr, die mich doch noch kurz zuvor so lebhaft beschäftigt hatte. — Es ist mir (wenn man über Traumerfahrungen überall räsonnieren darf, was ich bezweifle, da ich glaube, daß sie niemals rein in das Bewußtsein übergehen, weil sie in das Bewußtsein entweder durchaus nicht hineinpassen, oder weil doch der Akt des Erwachens ihnen einen fremdartigen Bestandteil beimischt, der sie gänzlich verändert) schon oft vorgekommen, als ob sich die Seele in Träumen eines veränderten Maßes und Gewichtes bedient, wonach sie die Bedeutung der Dinge, die in und außer ihr vorgehen, bestimmt; sie wirkt auf die alte Weise, aber nicht bloß in anderen Stoffen und Elementen, sondern auch, wenn der Ausdruck erlaubt ist, nach einer anderen Methode. Hindernisse, mit denen wir wachend nicht in Gedanken zu kämpfen wagen, verfliegen im Traum vor dem Hauche des Mundes; an Armseligkeiten, denen wir wachend kaum die Ehre antun würden, sie zu umgehen, bricht sich im Traum unsere ganze Kraft. Ebenso ist es mit Innerlichkeiten; ich bin z. B. überzeugt, daß ich über Nacht nicht erwachte, weil ich wirklich einsah, daß die poetische Idee, die ich erfaßt hatte, nichts tauge, und weil also die Tätigkeit meiner Seele plötzlich stockte; ich bin gewiß, daß die sonderbaren Regungen des Selbstbewußtseins, die dem Erwachen immer vorhergehen und die uns den Traumzustand, in welchem wir uns befinden, mit mißtrauischen Augen betrachten lassen, die poetischen Operationen meiner Seele erstarrten und den eigentlichen Lebenskeim jener zarten Idee, wie plötzlich hinzudringende kalte Luft, töteten, so daß die Idee paralysiert wurde, weil ich erwachte. Ich glaube nicht, daß mich hier jemand, der nicht an sich selbst etwas ähnliches erlebt hat, verstehen würde und doch ist mir dies alles klar, wie das Ein mal Eins.« Zum Verständnis füge ich noch hinzu, daß die eingangs beschriebene kritische Abkühlung der Wirklichkeit entsprach. Ganz ebenso war unser Dichter zu Anfang von vielen seiner Gedichte begeistert, um sie dann später, bei kühlerem Blute, völlig zu verwerfen. Die Art, wie dies im Traum geschieht, offenbart ganz deutlich das Walten der Zensur, die gegen das Aufwachen immer stärker wird und es schließlich dahin bringt, daß jenes Gedicht ohne jede Spur vergessen wird. Wie Hebbel endlich das Verhalten des Traumes gegenüber kleinen und großen Schwierigkeiten richtig durchschaut und ebenso die sekundäre Bearbeitung, bedarf wohl keiner weiteren Erklärung.

Nun einen hochbezeichnenden Ausspruch: »Ich fühle, daß

meine herrlichsten Taten nur Nachahmung herrlicherer seien, wovon ich einst geträumt.« Sobald ihm etwas Köstliches begegnet oder ein ganz Großes, fühlt er sich sofort wie in einem Traum! So vor der Abreise nach Italien: »Zweiundzwanzig Jahre auf einem Fleck im Dithmarschen und jetzt doch im Begriffe nach Rom zu gehen! Es ist wie ein Traum!« Und als er beim großen Brande in Hamburg sich an der Löschaktion beteiligt, »war ihm zu Mute, wie bei einer Tätigkeit im Traum«.

Kein zweiter Poet verstand so viel von den Beziehungen und Zusammenhängen seiner Kunst mit dem Traum wie Friedrich Hebbel. »Mein Gedanke, daß Traum und Poesie identisch sind, bestätigt sich mehr und mehr«, heißt eine Erkenntnis. »Die Stimmung des Dichters hat zuviel vom Nachtwandeln, sie wird ebenso leicht gestört, wie der Traumzustand, worin dies geschieht.« »Man kann sich auf das Dichten ebensowenig vorbereiten, wie auf das Träumen.« »Der Dichter braucht nur ein Stückchen Brot zu sich nehmen, so ist er auf der Stelle der Produktion entrückt und wieder in die gemeine Wirklichkeit versetzt.« Am 6. November 1843 schreibt er in Paris: »Als ich noch dichterische Werke ausführte, träumte ich dichterisch, nun nicht mehr.« Nachdem er eine Reihe seltsamer Träume angeführt hat, fährt er in einem Gedichte fort:

»Damals aber konnt' ich noch keine Tragödien dichten,
Seit ich dieses vermag, bleiben die Träume mir aus.
Wären die Träume vielleicht nur unvollkommene Gedichte?
Ist ein gutes Gedicht ein vollkommener Traum?«

Und ein andermal ähnlich:

»Träume und Dichtergebilde sind eng miteinander verschwistert,
Beide lösen sich ab oder ergänzen sich still.«

Das Jahr 1839 brachte folgende Tagebuchnotiz:

»Der Zustand dichterischer Begeisterung (wie tief empfind' ich's in diesem Augenblick) ist ein Traumzustand, so müssen andere Menschen sich ihn denken. Es bereitet sich in des Dichters Seele vor, was er selbst nicht weiß.« Also dichten und träumen wurzelten beide im Unbewußten. Nüchterne, phantasielose Menschen träumten auch nicht und von Lessing bemerkt er: »Er hat nie geträumt; er schlief immer sehr gut, sobald er die Augen schloß; er schrieb an der Emilia Galotti täglich nur sieben Zeilen.« Hingegen erzählt unser Dichter von sich schon im Jahre 1838: »An meinen Träumen bemerk' ich seit einiger Zeit, daß ich fast immer das Leben derjenigen dichterischen Charaktere fortsetze, mit denen ich mich kurz vor dem Einschlafen beschäftigte.« Er identifizierte sich also mit den bewunderten Helden. Endlich hielt er nach Kulke den dichterischen Schöpfungsprozeß für einen dem Traum analogen Zustand.

Nun einige interessantere Träume. Im allgemeinen ist freilich zu sagen, daß von den vielen, die das Tagebuch verzeichnet, die

meisten jenes Kommentars entbehren, den **Hebbel** selber für nötig erklärte. Gleichwohl sind manche völlig verständlich als nackte Wunscherfüllungsträume, oder weil sie mit durchsichtiger Symbolik arbeiten oder endlich biographisch zu deuten sind. Von jeder Gruppe will ich etliche anführen. Zunächst einen Wunsch- und Trosttraum Beppis mit einer Erläuterung unseres Dichters: »Seltsam! Seltsam! Josepha erzählte mir heut' Abend, sie habe in der Sonntagnacht (am Abend zuvor hatte sie mir Geständnisse gemacht, deren Inhalt mich nur ihre große Aufrichtigkeit vergessen machen konnte —), nachdem sie mit dem Gedanken, alles sei zwischen uns vorbei, eingeschlafen, geträumt, ein anderes Mädchen sei zu ihr gekommen und hab' ihr gesagt: sie solle mich nur laufen lassen; ich verspräche jeder das Heiraten.« Der Sinn des Traumes liegt auf der Hand: Wenn **Hebbel** jeder das Heiraten verspricht, also sämtliche Mädchen nur betrügt, dann habe ich durch meine Aufrichtigkeit kaum etwas verloren. Auch anderes ist als Wunscherfüllung leicht zu durchschauen. So, wenn **Hebbel** träumt, daß Mutter und Bruder, die er lang nicht gesehen, nach München gekommen[1], oder, was eine Kindheitssehnsucht verrät, er hätte ein Schwesterchen bekommen, oder eine verstorbene Jugendgeliebte träte lebend ins Zimmer, oder gar ein andermal, eine längst schon tote Geliebte seiner Knabenjahre gäbe ihm einen Kuß, den er in Wirklichkeit stets nur ersehnt, aber nie tatsächlich empfangen hatte. Als der Dichter sich nach dem Tode **Rousseaus** verzweifelt anklagt, diesem, da er noch auf Erden wandelte, zu wenig Liebe erwiesen zu haben, träumt er zweimal: »**Rousseau** lebte noch, aber ich wußte recht gut, daß er bald sterben würde; ich hatte ihn unendlich lieb und suchte ihm dies auf alle Weise an den Tag zu legen.« Und um die Wunscherfüllung ganz über jeden Zweifel zu heben, setzt **Hebbel** hinzu: »Ich wußte nicht, daß ich jemals eine Empfindung von so wunder Süßigkeit (ich finde kein anderes Wort) gehabt hätte.« Endlich, was wieder hochbezeichnend ist: »Über Nacht im Dämmerzustand zwischen Schlafen und Wachen: ein Mensch, der so vortrefflich ist, daß ein König ihm das Privilegium gegeben hat, es solle nie einer Anklage wider ihn Glauben beigemessen werden.« Dieser so ganz vortreffliche Mensch ist natürlich kein anderer als **Hebbel** selber, der ein stetes Schuldbewußtsein mit sich herumtrug, und König wie immer im Traum und Mythos der eigene Vater, welcher im Gegensatz zur Wirklichkeit nie Klagen wider Friedrich glauben soll.

Wie überragend der Vaterkomplex in des Dichters Leben erweist sich auch deutlich in seinen Träumen. So heißt es am 3. Dezember 1837: »Ich träumte mich neulich ganz und gar in meine ängstliche Kindheit zurück, es war nichts zu essen da und ich zitterte vor meinem Vater wie einst.« Hier lautet der Wunsch,

---

[1] Daß dieser Traum noch weit tiefer zu deuten, hat neuerdings Otto **Rank** ausgeführt (»Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage«, p. 253).

wieder Kind zu sein, welches trotz aller Not doch so glücklich gewesen, und vielleicht auch Sehnsucht nach masochistischer Lustbefriedigung, während die Angst, die den Traum provozierte, wahrscheinlich rezenter Quelle entsprang, der unbefriedigten Libido Hebbels. Sehr häufig vertritt den Erzeuger im Traum kein Geringerer als Napoleon Bonaparte, und zwar nicht bloß bei unserem Dichter, der schon im vierten oder fünften Lebensjahr sein überhaupt allererstes Gedicht just auf jenen gemacht hatte. Wie kein Zweiter eignet sich dieser rücksichtslose Gewaltmensch zur Darstellung des Vaters, wie er wirklich ist oder dem Kinde erscheint, und auch sein endlicher Sturz von der Höhe kommt heimlichen Kinderwünschen entgegen. In Träumen sieht ihn Hebbel finster und bleich vorüberreiten, ein andermal wieder wird er aus unsterblicher Vaterliebe Napoleons Kammerdiener, hingegen wohnt er dann wieder dessen Abdankung bei. Nicht lange, nachdem rasch hintereinander seine Mutter und Rousseau verschieden waren, notiert das Tagebuch: »Ich kann den Gedanken nicht los werden, daß ich sehr bald sterben werde.« Und zwar motiviert er das sehr bezeichnend: »Im Traum sah ich über Nacht meinen längst verstorbenen Vater, den ich fast noch nie im Traume sah.« Wir dürfen ergänzen: weil er dem Vater als Kind so häufig den Tod gewünscht hatte, glaubt er jetzt, selber sterben zu müssen. Der Vater, der ihm bei Nacht erscheint, zeigt ihm sein baldiges Ende an. Übrigens scheint Hebbel auch sonst an prophetische Träume zu glauben.

Die meisten Träume des Tagebuchs, die mit einer starken Symbolik arbeiten, bleiben in Ermanglung eines Kommentars entweder ganz oder halb unverständlich. Immerhin vermag man einiges zu deuten. So hat Hebbel einmal Elise schwer gekränkt und darüber heftige Reue empfunden: »Es trieb mich, Dir aus voller Seele zu schreiben, was ich dachte und fühlte, doch fühlte ich mich so erschöpft, daß ich mich wider Willen dem Schlaf überlassen mußte. Ich schlief fest und träumte von einer schönen Schlange, die mir nicht, wie diese Tiere doch im Wachen tun, Abscheu einflößte, sondern Wohlgefallen; ein gutes Zeichen! Auch mit Dir führte der Traum mich zusammen, doch weiß ich nicht mehr wie.« Bedenkt man, daß Schlange eines der häufigsten Phallussymbole darstellt, so begreift man sofort, warum sie dem Dichter im Traume Wohlgefallen erregt, während er im Wachen sie auf Grund der Verdrängung geradezu verabscheut; weiters auch leicht, daß der Traum ihn mit Elise zusammenführt und daß ihm solches ein gutes Zeichen zu bedeuten scheint! Man kennt ferner, zumindest aus Witzblättern und Karikaturen die Geigensymbolik. Die ausladenden Formen der Violine eignen sich trefflich zur Darstellung eines Frauenleibes, wodurch dann das Spielen auf einer Geige symbolisch wird für den Geschlechtsverkehr. Dies vorausgeschickt, wird man ohne weiteren Kommentar die Notiz des Tagebuches verstehen: »Ich sah neulich im Traum einen Liebhaber um seine Geliebte bei

ihren Eltern durch Violinspielen werben und wunderte mich nicht im geringsten darüber, daß er auf zwei Geigen zugleich spielte.« Erinnern wir uns endlich, daß Kaiser und König regelmäßig für Vater stehen, und an das Verlangen eines jeden Jungen, an Stelle seines Erzeugers zu treten, dann wird uns der folgende Traum durchsichtig, den Hebbel auch in Gedichtform umschuf: »Ich sah den alten König Maximilian Josef beerdigen und den König Ludwig krönen. Beides geschah im Grabgewölbe und Leichen- und Krönungsfeierlichkeit spielten gräßlich ineinander: die Leichenfackeln dienten zum Fackelzug bei der Krönung, und als der König Ludwig die Krone aufsetzte, nickte der König Maximilian aus seinem Sarg heraus mit dem Kopf. Ich war unter den Kronbeamten; als wir wieder heraufstiegen, verschloß der König Ludwig die Gruft und sagte zu mir, indem er mir den Schlüssel gab: laß den nicht heraus, aber mich laß auch nicht hinein!« Der Vater ist also einverstanden, daß sein Sohn die Herrschaft übernimmt. Dieser aber trägt sich selber auf, jenen nie wieder ans Licht zu lassen, aber auch selber nicht zu sterben.

Zum Schlusse zwei wichtige biographische Träume, die manches auch sonst psychoanalytisch leicht zu Erschließende vollauf bestätigen: »In der Nacht tolle, wüste Traumbilder. Unter anderem sollte der Wesselburner Turm wie ein Luftballon in die Höhe fliegen, er war gefüllt und der Dampf quoll rings um ihn hervor. Ich war aber noch ein Knabe und wurde von meinem guten Platz von Erwachsenen, die Gefahr für mich befürchteten, vertrieben.« Dieser Traum ist zwar erheblich mit Symbolik versetzt, aber trotzdem durchsichtig. Der große Turm in Wesselburen, das Wahrzeichen der Stadt, ist als Phallus von Hebbels Vater zu verstehen, der in statu erectionis wie ein Luftballon in die Höhe fliegt. Das ganze gibt wieder eine Szene der Kindheit, in welcher der Knabe, weil er den Eltern beim Verkehr hinderlich, aus ihrem Bette herausgelegt wurde. Das stimmt vortrefflich zu dem, was ich in einem früheren Artikel (»Von der Pathographie zur Psychographie«, »Imago«, I. Jahrg., 2. Heft) schon aus anderen Zügen zur Evidenz erschloß.

Schwieriger zu deuten ist ein zweiter und womöglich noch bedeutsamerer Traum, den die »Aufzeichnungen aus meiner Kindheit« folgendermaßen schildern: »Mir war, als hätte der liebe Gott, von dem ich schon so manches gehört hatte, zwischen Himmel und Erde ein Seil ausgespannt, mich hineingesetzt und sich daneben gestellt, um mich zu schaukeln. Nun flog ich denn ohne Rast und Aufenthalt in schwindelerregender Eile hinauf und hinunter; jetzt war ich hoch in den Wolken, die Haare flatterten mir im Winde, ich hielt mich krampfhaft fest und schloß die Augen; jetzt war ich dem Boden wieder so nah, daß ich den gelben Sand, sowie die kleinen roten und weißen Steinchen deutlich erblicken, ja mit den Fußspitzen erreichen konnte. Dann wollte ich mich hinauswerfen, aber das kostete

doch einen Entschluß und, bevor es mir gelang, ging's wieder in die Höhe und mir blieb nichts übrig, als abermals ins Seil zu greifen, um nur nicht zu stürzen und zerschmettert zu werden.« Der nämliche Traum wird im Tagebuch mit kleinen, aber wichtigen Abweichungen geschildert. Hebbel wurde als Kind von der Sehnsucht verzehrt, einmal Gott zu schauen, wovon unter anderem das Gedicht »Bubensonntag« Zeugnis gibt. Dies ewig unerfüllte Verlangen gewährt ihm der Traum: »Ich habe wirklich in meiner Kindheit einmal geträumt, den lieben Gott zu sehen; es war ein schwankendes Seil hoch am Himmel aufgeknüpft, auf das setzte mich Gott und schaukelte mich. Ich hatte große Angst, wenn ich so in die Wolken hinaufflog, und wollte mich immer, wenn das Seil wieder die Erde berührte, herausstürzen, aber ich hatte den Mut nicht. Ich erinnere mich aller dieser Empfindungen noch auf das Deutlichste; ich meine die roten Steinchen, die ich an der Erde bemerkte, wenn mein Blick sie streifte, noch zu sehen.«

Was bedeutet nun dieser »ungeheuerliche« Traum aus des Dichters viertem oder fünften Jahre, der nach den »Aufzeichnungen« »einen solchen Eindruck in ihm zurückließ, daß er siebenmal hintereinander wiederkehrte«. Wir müssen seinen Wert wohl sehr hoch einschätzen, wenn wir aus jenen »Aufzeichnungen« ergänzen: »Die Woche, in welche dieser Traum fällt, war vielleicht die entsetzlichste meiner Kindheit, denn die Erinnerung an ihn verließ mich den ganzen Tag nicht und, da ich, sowie ich trotz meines Sträubens zu Bett gebracht wurde, die Angst vor seiner Wiederkehr gleich mit hinein-, ja, unmittelbar mit in den Schlaf hinübernahm, so ist es kein Wunder, daß er sich auch immer wieder einstellte.« Ein Traum, der solche Wirkung übt, muß wohl an die wichtigsten Komplexe rühren.

Gehen wir zur Deutung von der Erkenntnis aus, die wir Freud verdanken, daß jeder Traum eine Wunscherfüllung gibt, ja, meist sogar mehrere, so scheint eine Lösung auf der Hand zu liegen. Dem Knaben wird nicht bloß der Wunsch gewährt, Gott von Angesicht zu schauen, sondern noch ein zweiter, die fraglose sexuelle Lust am Schaukeln. Dadurch, daß Gott ihn selber schaukelt, wird ein doppeltes Sehnen des Knabens erfüllt. Doch berührt diese Lösung nur die Oberfläche. Tiefer schon führt, daß Gott und Vater im Traum gleich zu setzen sind. Also nicht nur der Himmels-, sondern auch der leibliche Vater soll ihn zum Zeichen seiner Liebe schaukeln, was in Hebbels Kindheit wohl mehr als einmal geschehen sein wird. Soweit die harmlose, unanstößige Deutung.

Nur fehlt uns bisher eine Erklärung der mächtigen Angst, die den Knaben eine volle Woche lang schüttelte. Da den Traum ein Kind von vier bis höchstens fünf Jahren erlebte, kann die Ursache kaum in der Unterdrückung einer starken, rezenten Libido liegen. Vielmehr muß man annehmen, daß die durch den Traum erfüllten Wünsche selbst Angst zu erzeugen geeignet sind. Diese

finde ich nun in dreierlei Richtung. Zunächst in Hebbels bösen Gedanken auf seinen Vater, die auch biographisch gut zu belegen[1]. Der Vater war nun Maurer, der, wie zu jener Zeit allgemein und noch heute am Lande üblich ist, ein Seil am Dachboden oder einem Hausvorsprung befestigt haben wird, um an ihm von der Erde hinaufzuklimmen. Die zweite Fassung unseres Traumes, wo Gott ein Seil am Himmel aufknüpft, das bis zur Erde herunterreicht, scheint dies zu bestätigen. Es liegt nun sehr nahe, daß, wenn der Knabe den aus vielen Gründen so gehaßten Vater so hinaufklettern sah, seine Todeswünsche die Richtung nahmen, dieser möge beim Klimmen zu Boden stürzen, und man begreift jetzt die stets erneute, wachsende Angst, jener Todeswunsch könne zur Sühne an ihm selber vergolten werden. Die beiden letzten Traumdeutungen endlich sind direkt sexueller Art, an die Phallussymbolik des Seiles anknüpfend. Am sinnreichsten aber und durch den vorhin mitgeteilten Traum wahrscheinlicher noch ist folgende Erklärung. Das Schaukeln ist von den rhythmischen Bewegungen genommen[2], die der Knabe, wie wir wissen, sehr früh beim Verkehr seiner Eltern beobachtet haben muß; dabei mag sich in ihm, wie in all diesen Fällen, auch der Wunsch geregt haben, nicht bloß an Stelle des Vaters zu treten, sondern auch der Mutter. Diese letztere feminine und homosexuelle Einstellung erfüllt nun der Traum und auf die Erfüllung dieses Wunsches hat Hebbel dann eine volle Woche[3] in Angst und Bangigkeit, zumal vor dem Schlafengehen, gewartet.

Es bliebe nur noch die Verwendung des Traumes in Hebbels Dichterschaffen zu berühren. Da lehrt die Nachprüfung, daß kein zweiter Poet erlebte und fingierte Träume in solcher Menge und so unterstrichen in seine Gedichte und Dramen verwob. Ich kann mich nach meinen früheren Darlegungen darauf beschränken, ohne weiteren Kommentar Stichproben zu geben. Nicht wenige Träume des Tagebuches hat Hebbel in Gedichtform umgegossen. In der »Mirandola«, einem dramatischen Jugendversuch, erklärt Flaminia: »Ich weiß recht gut — Träume sind Nichts — aber zuweilen dringt

[1] Vgl. hiezu meinen Aufsatz »Von der Pathographie zur Psychographie«, l. c.

[2] Diese Bedeutung des Schaukelns bestätigt ein Brief an Elise vom 10. Dezember 1842: »Über Nacht träumte ich schauerlich und süß. Ich und du schaukelten etwas, es war stürmisch und finster, der Wind strich mir eiskalt durch die Haare und du sangest mit heller Stimme ein ganz wunderschönes Lied.« Hier tritt Elise für die Mutter ein, die ihn oft in Schlaf gesungen haben wird. Beim Schaukeln jedoch spielt er hier natürlich die Rolle des Vaters.

[3] Eine Bestätigung hiefür findet der Kundige auch in Hebbels Gedicht »Herr und Knecht«. Der junge Herr weist den alten Forstpfleger für immer von seinem Angesicht. Selbst als dieser ihm dann das Leben rettet, hebt er nur grimmig den Speer gegen ihn. Da bringt die Wut das treue Blut des Alten zum Kochen und er durchsticht den Junker mit dem Messer. Der Sterbende aber murmelt: »So habe ich ihn schon im Traum gesehen.« Daß ein Durchstechen mit dem Messer einen sexuellen Akt bedeuten kann, der Junge und der Alte nur Hebbel und sein eigener Vater sind, brauche ich wohl nicht auszuführen.

sich mir doch unwillkürlich die Frage auf, ob die Gottheit, die sonst immer durch Wunder sprach, nun gar keinen anderen Weg, als den ewig gleichen der Natur wandelt. Und da zuckt's mir dann oft durch den Busen, daß ich mich sehr oft geneigt fühle, solche Träume für Warnungszeichen der Gottheit zu erklären.« In einer Reihe von Dramen bis hinauf zu den »Nibelungen« werden Träume als »Warnungszeichen der Gottheit« angeführt. So erklärt z. B. Judith ihrer Dienerin Mirza: »Solche Träume soll man nicht gering achten! Sieh, ich denke mir das so. Wenn der Mensch im Schlaf liegt, aufgelöst, nicht mehr zusammengehalten durch das Bewußtsein seiner selbst, dann verdrängt ein Gefühl der Zukunft alle Gedanken und Bilder der Gegenwart und die Dinge, die kommen sollen, gleiten als Schatten durch die Seele, vorbereitend, warnend, tröstend. Daher kommt's, daß uns so selten oder nie etwas wahrhaft überrascht, daß wir auf das Gute schon lange vorher so zuversichtlich hoffen und vor jedem Übel unwillkürlich zittern. Oft hab' ich gedacht, ob der Mensch wohl auch noch kurz vor seinem Tode träumt.« Endlich Frau Ute in »Der gehörnte Siegfried«:

> »Wir sehen oft im Traum den Finger Gottes,
> Und wenn wir noch im Wachen ängstlich zittern,
> Wie Du es tust, so sah'n wir ihn gewiß.«

Zwei Träume Elisens fand **Hebbel** so »im höchsten Sinne dichterisch«, daß er sie unverändert in die »Judith« aufnahm, den einen als Traum, den anderen zu wirklichem Geschehen ummünzend. In der »Genoveva« sagt Golo von sich:

> »Ein Traum
> Hatt' mir in jener Nacht mein Innerstes
> Enthüllt, wie wol ein Licht, in's Schlangennest
> Gestellt, den grausen Würmerknäul erhellt.«

Als Klara in der »Maria Magdalena« sich dem drängenden Leonhard ergeben hatte und dann zu Hause die Mutter plötzlich totkrank traf, da packte sie augenblicks die Empfindung: meinetwegen liegt sie so da! Daß ihr aber damit eine alte Wunschphantasie erfüllt ward, die Mutter, welche den Bruder stets vorzog, solle verscheiden, zeigt folgende Stelle: »Da geht sie! Dreimal träumt' ich, sie läge im Sarg und nun — o, die boshaften Träume, sie kleiden sich in unsere Furcht, um unsere Hoffnung zu erschrecken! Ich will mich niemals wieder an einen Traum kehren, ich will mich über einen guten nicht wieder freuen, damit ich mich über den bösen, der ihm folgt, nicht wieder zu ängstigen brauche. Ja, Ja! Wenn meine Mutter gestorben wäre, nie wär' ich wieder ruhig geworden!« Im nämlichen Drama träumt Meister Anton, er sei mit Gift vergeben worden, und scheut sich niederzulegen, er könnte träumen, daß seine Tochter in die Wochen gekommen. Im »Rubin« meint Assad, als ihm das Purpurgewand umgetan und ein strahlendes Diadem aufgesetzt wird: »Schon einmal träumt' ich so«, und

ganz ähnlich Mariamne, als sie nach dem Tanz sich im Spiegel erblickt: »So hab' ich mich ja schon im Traum gesehen«[1]. Endlich noch zwei charakteristische Träume der Agnes Bernauer, kurz bevor sie die Schergen des Herzogs gefangen nehmen. Der erste ist nur hypothetisch: »Wenn ich eine böse Ahnung hätte und fürchtete, Dir wehe zu tun, würde ich sagen: Denke Dir, mir hat geträumt, ich würde begraben und darüber mußt Du Dich freuen, denn es bedeutet langes Leben[2], aber das Leichenbegängnis war wirklich so schön, daß ich's dereinst gerade so und nicht anders haben mögte. Und dann würde ich's Dir beschreiben.« Wenn aber alle sie wie eine Herzogin behandeln, dann meint sie bescheiden: »Nur in meinen Träumen geht's anders her, sonst würd' ich gewiß zu stolz! Da kehrt die alte Zeit wieder, wo ich die Brotkrumen sorgfältig auflesen mußte, die zu Boden fielen, und wo mein Geburtstagsgeschenk meistens darin bestand, daß ich nicht gescholten wurde, wenn ich etwas tat, was nicht ganz recht war. Noch in der letzten Nacht, Du mit Deiner immer offenen Hand wirst lachen, bat ich meinen Vater glühend und stotternd um irgendeine Kleinigkeit und er sagte, was er gewöhnlich zu sagen pflegte, wenn er eine Bitte nicht zweimal hören wollte: gut, es sei, aber dann kann ich ein halbes Jahr lang keinen Tropfen Wein mehr trinken! Ich war noch recht unwillig auf ihn, als ich erwachte, aber nun — Ich hab' ihn doch wenigstens einmal wieder gesehen!«

Um zusammenzufassen: Friedrich Hebbel, der, wie kein zweiter Poet vor ihm, dem Traum das regste Interesse zuwandte, hat uns in Erkenntnissen und Einzelträumen ein Material hinterlassen, das nicht bloß die Freudschen Lehren bestätigt, sondern auch für die Lebensgeschichte des Dichters und sein Seelenverständnis von großem und bleibenden Werte ist[3].

---

[1] Wie Hebbel im Tagebuche erzählt, hat ihm Christine tatsächlich einen Traum erzählt, den er dann seiner Mariamne in den Mund legt.

[2] Nach dem bekannten Volksglauben bedeutet der manifeste Trauminhalt das Gegenteil, was Freud für viele Fälle als richtig bestätigen konnte.

[3] Hier noch einiges Material, das im Texte selber keine Stelle fand. »Gedicht: Gott merkt auf die Träume der Kinder und ruft sie ins Leben. Daher soviel Possierliches, Liebliches, Unschuldiges in der Schöpfung.«

»Das Leben ist ein Traum, der sich selbst bezweifelt.«

»Man öffnet
Die Augen, schließt sie wieder und nimmt das,
Was man erblickt, hinüber in den Traum.
Das ist das Leben!«

»Der Schlaf ist die Nabelschnur, durch die das Individuum mit dem Weltall zusammenhängt.« Endlich eine kleine Erzählung Elisens, die die Verwechslung von Traum und Wirklichkeit beim Kinde illustriert: »Ein kleines Kind stürzt sich, weil es im Traum geflogen hat und fliegen zu können glaubt, zum Fenster heraus. Ich konnte sonst doch fliegen!«

o o o

Inhalt des dritten Heftes.

K. U. K. HOF-BUCHDRUCKEREI CARL FROMME IN WIEN.